DELLA

PITTURA ITALIANA

NELLA SUA ORIGINE

E

PROGRESSO TECNICO ED ESTETICO

PER

DOMENICO FACCIOLATI-SERGI

DA MESSINA

FIRENZE

TIPOGRAFIA DI LUIGI NICCOLAI

1859.

DELLA

PITTURA ITALIANA

NELLA SUA ORIGINE

E

PROGRESSO TECNICO ED ESTETICO

PER

DOMENICO FACCIOLATI-SERGI

DA MESSINA

VOLUME I.

FIRENZE

TIPOGRAFIA DI L. NICCOLAI

1859.

DELLA PITTURA IN ITALIA

PROEMIO

Oggimai che il gusto e l'intelligenza per le arti si sono estesi a ogni classe di persone, lo studio della di loro storia, che in un tempo è quello della storia della civiltà dei popoli, si è reso necessario quanto ogni altro ramo della letteratura. E questo studio è tanto più essenziale, quanto più si considera che per questo mezzo, slanciandoci attraverso le più lontane epoche si scopre come gli uomini dapprima quasi belve selvagge, e privi d'ogni immagine del bello, siensi per gradi ammansiti, finchè poi illuminati dalla fiaccola della civiltà, non pure ànno saputo con grande verosimiglianza gli oggetti sensibili imitare, ma in questa stessa imitazione, al più sublime ideale di perfezione, che supera la natura medesima, innalzati si sono.

E poichè i monumenti sono il fondamento della storia, questa in ogni sua pagina presenta l'impronta dei tempi trascorsi, ed il carattere dell'artista, il quale nelle sue produzioni manifesta sempre o la propria individualità, o l'influenza che in lui ànno esercitato le condizioni dei tempi, e perciò sotto questo duplice rapporto artistico e psicologico, l'arte è la forma estrinseca che prendono le idee, e se vuolsi, il linguaggio plastico con che i popoli tramandano ai posteri la loro morale e civile esistenza.

Infatti se si rimonta alle più remote antichità, e da lì si scende alle due grandi epoche del paganesimo e del cristianesimo, nulla veggiamo che ci offra un'idea più completa della barbarie o della civiltà e della gentilezza dei diversi popoli, quanto i monumenti che per le arti si sono da secoli in secoli trasmessi alle future generazioni. In essi i popoli, senza accorgersene, imprimono il carattere della loro religione, dei loro costumi, e della loro sapienza, e senza idea preventiva formano artisticamente la storia della loro civiltà.

L'occhio infatti nulla trova di che pascersi in quelli enormi macigni ammassati l'uno sull'altro, che formavano i templi della druidica gente, nè può posarsi un istante in quei quasi informi idoli che manifestano la primitiva rozzezza di quei popoli barbari; e l'animo non può non corucciarsi alla vista di quelli altari, ove la ferocia dell'uomo immolava ai numi vittime umane.

Ben' altra manifestazione fanno le sponde dell' Eufrate, ove avanzano ancora le ruine dell' immensa e superba Babilonia, e quasi la storia dell' antico Egitto si legge nelle scolpite mura di Tebe, e novelle cognizioni di quei popoli si ritraggono tuttora dalle gigantesche piramidi egiziane, e di Menfi.

Gli stupendi bronzi, i bei vasi fittili, le preziose gemme lavorate, ed incise con la più squisita perfezione, i diversi utensili ritrovati negli scavi dell' Etruria, meglio di qualunque volume, narrano la storia di quel primo popolo incivilito, e l' istessa muta, e insieme eloquente narrazione fanno i monumenti dell' Indie, cioè, gli scavi prodigiosi di Ibsambul, di Ellora, di Elefanta, di Salsete, di Carlì, e i colossi di Ghizè, dell' etiopica Argo, di Bamian, o Galgala.

E ove mai niuna penna avesse narrata la storia della civiltà greco-romana, i monumenti superstiti varrebbero a far chiara testimonianza della coltura di quelle due nazioni, dalle quali l' Europa colse la scintilla del moderno incivilimento. E poichè l' arte italo-greca è una derivazione dell' orientale di cui sembra essere un immagine attenuata, essa impronta in tutte le sue opere la medesima arditezza, e lascia scoprire il residuo di quel greggio e primitivo sublime dinamico dell' Oriente ortodosso.

Ma se presi di meraviglia si rimarrà contemplando le ruine di Persepoli, e le sontuose reliquie del Palazzo

di Cel-minar, si sentirà tosto un raccapriccio, ripensando la fierezza dei costumi di quell' epoca, il sangue sparso dalla spada di Alessandro, l'infelice fine di Dario. Se alla vista dei superbi avanzi del Colosseo, l' immaginazione s' innalza gigante, e col rapido slancio dell'idea ne misura la grandiosità e la magnificenza, e sente quasi trasportarsi ai tempi della cosmica potenza dei Romani, non si tarderà a concepire l'idea dei costumi di quel popolo conquistatore, rivedendo quei medesimi ruderi che ci riempiono di stupore, tinti tuttora del sangue dei gladiatori.

Percorrendo le sponde del Tevere ad ogni passo tutto ancora in quelle reliquie ti mostra l' impronta della grandezza alla quale si elevarono i Romani, ed a quella vista l' animo tuo, commosso da tante colossali ruine, prova un sentimento di venerazione per quei grandi, le di cui ombre quasi raggiransi tuttora pel Foro, ove tu, tutto assorto nella grandezza dell' impero, in oblio delle attuali miserie dell'antica capitale del mondo, ti parrà sentire la voce di quelli eloquenti oratori, nei momenti in cui la salvezza della patria sembrava minacciata. Allora la tua mente dispiegando le ali ad un volo elevatissimo, simile a quello che distendeva l' aquila imperiale, si estolle ad una altezza smisurata, e da li tu rivedi gli esterminati confini, che, dall'una e dall' altra parte del mondo, rintuonavano del nome del popolo e del senato di Roma.

Da qualunque parte volgi i tuoi passi, trovi in quei monumenti d'arte, sparsi gli elementi che dopo tanti secoli ti rammentano qual fosse sotto i Gracchi e i Cesari lo stato civile e politico dei discendenti di Romolo, imperocchè tutto nelle arti è in intimo rapporto con la storia e la civiltà delle nazioni; e come la colonna traiana ricorderà sempremai le vittorie riportate dai Romani su i Dacii, l'arco di Tito, quello di Settimio Severo e di Costantino, rammenteranno ognora la conquista di Gerusalemme, la disfatta dei Parti, Massenzio e Licinio vinti e debellati.

Le produzioni della statuaria e della pittura, al pari dei monumenti architettonici, ti fanno conoscere la vita intellettuale di un popolo, imperocchè le opere dei pittori e degli scultori, come quelle dei poeti, sono lo specchio fedele ove in tutte le sue diverse modificazioni si riflette il genio di una nazione. Infatti dalle statue e dalle pitture tramandateci dalla classica antichità greco-latina, non ài tu quasi un abbozzo della filosofia degli Elleni e dei Romani? Non apprendi tu che la religione di quei popoli era affatto oggettiva, e che perciò le arti, più che al sentimentale e allo spirituale, dovevano aspirare al sensibile e al naturale? Se per poco ti poni a penetrare nello spirito dell'artista che scolpì la Venere dei Medici e l'Apollo di Belvedere, tu arrivi a conoscere che presso i greci il divino e l'umano, l'infinito ed il finito derivavano da un medesimo principio, si con-

fondevano insieme nel reale; quale confusione doveva necessariamente ingenerare nell'arte quella particolare tendenza alla esclusiva perfezione della forma.

Infatti è ben vero che quei due superbi capolavori della statuaria antica rapiscano l'occhio, e mostrino l'arte portata ad un punto ove forse i moderni non sono giunti mai; ma la vista è allettata soltanto dal senso e dalla voluttà, mentre lo spirito, in quella stessa squisita perfezione di forme, vorrebbe vedere il tipo intellettivo, anzi che il predominio del senso.

D'altronde la religione, e i costumi dei Greci e dei Romani per nulla permettevano quell'ideale mistico che il genio del Cristianesimo introdusse posteriormente nell'arte; e la troppo loro fierezza d'animo, e le voluttuose mollezze della Ciprigna lasciva e invereconda, dovevano necessariamente far prevalere nell'arte il sensibile sull'intelligibile.

Nella religione cristiana l'idea pura e sublime della divinità risplende nella sua pienezza, non appannata da alito sensibile; l'uomo vi è educato alla signoria del vero sul fatto, dello spirito sul corpo, delle cose eterne, immutabili e spirituali sui piaceri e sugl'interessi caduchi; donde ne segue, che la cristiana è religione di fede in un Dio purissimo e perfettissimo, santo ed imperscrutabile nella sua essenza spirituale; di speranza in una vita sublime, di ricompense e di eterna bea-

titudine, di carità nella pietà e nell' ardente amore del prossimo, e del supremo Creatore.

Diametralmente opposta era la religione dei Greci e dei Romani, i quali non riconoscevano nei loro numi quella sublime perfezione morale cristiana; nè per essi la contemplazione dell' infinito estendevasi oltre la natura; tutto era circoscritto nel reale, e poichè invece di umanare gli Dei, deificavano gli uomini, imprimendo loro un carattere grandissimo, e l' istesso loro Dio supremo partecipava delle passioni dei mortali, mischiandosi nelle loro risse e battaglie, la materia terrestre, il sensibile, e quanto vi si riferisce, aveva per i Greci quella medesima importanza, che l' intelligibile, l' incorporeo ed il soprannaturale ànno fra noi.

E questo subbiettivismo, e questo obbiettivismo delle due religioni, si manifestano ancora visibilmente nel culto esterno delle medesime, e mentre il cristiano tutto raccolto e pietoso volge nel silenzio le sue preci al Signore d' ogni misericordia, e l' anima sua profondamente commossa contempla i misteri ineffabili della redenzione; i Greci celebravano le loro feste religiose con sacrifizi di sangue, fra l' allegrezza e il tripudio popolare, fra le orgie dei baccanti e gli strepitosi suoni delle coribanti.

È ben chiaro che il culto dei Greci altro non era che un nobilitato sensualismo, il quale non solo infettava le arti figurative, ma la poesia, e, quasi direi an-

cora, la musica stessa; di maniera che questa opposta direzione degli antichi e dei moderni può dirsi quasi sistematica in tutto ciò che si riferisce alla manifestazione del bello estetico; se non che per i primi l'elemento predominante era il naturale ed il reale, per i secondi lo spirituale e l'ideale.

Ma questo elemento sensibile, essendo diametralmente opposto all'elemento puro e castamente religioso, proclamato dal Cristianesimo, di cui i martiri col loro sangue basavano le fondamenta, non era più possibile che il prostituto Paganesimo si reggesse a fronte della nascente arte spirituale. Esso doveva necessariamente crollare, e a misura che i seguaci della nuova legge dell'amore e della carità fraterna si moltiplicavano, le rappresentanze di Giove adultero e superbo, di Giunone gelosa e vendicativa, di Venere impudica e voluttuosa, cedevano il posto a quelle dell'arte cristiana, che riunendo in sè i due cieli veramente estetici, il sublime ed il bello, estrinsecava per eccellenza la forma e il concetto religioso.

Sparve allora quella vita di senso e di voluttà che animava le opere del Paganesimo, ed il tipo intellettivo trionfando su la forma, porse all'arte cristiana, purificata nella sua interezza dall'ideale evangelico, l'elemento con che raffigurò negli angeli l'immortalità dell'anima, e potè poi simboleggiare i misteri della fede, la virtù dell'anacoreta, e la costanza dei martiri, in-

vitti dal rogo, e dalla scure del carnefice. Così il principio morale e religioso trionfò nell'arte cristiana, nella quale si colgono le più belle ispirazioni bibliche, si vede che il tipo intellettivo sovrasta la materia, ed il senso soggiace all'essenza spirituale: insomma vi predomina stupendamente il novello elemento estetico, l'elemento della santità, che ingrandisce e purifica la bellezza corporea.

Da ciò risalta tosto alla mente la differenza fra l'arte cristiana e l'arte pagana, la quale nel perfezionare squisitamente la forma, materializzò, si direbbe, lo spirito, e fu così ben lontana da quella perfezione che costituisce tutta la parte estetica dell'altra, e che consiste in quella spiritualità che tanto devotamente campeggia nel volto delle vergini dei giotteschi, dell'Angelico, del Perugino, e degli altri di questa schiera.

La differenza ne è assai notabile, imperocchè la finitezza e l'armonia della forma è il principio predominante dell'arte pagana, mentre il dominio del concetto, ossia del pensiero religioso, è il principio a cui supremamente aspira l'arte cristiana: questa è eminentemente subbiettiva, sentimentale, spirituale, l'altra obbiettiva e del tutto reale e naturale. Da ciò ne segue che l'eccellenza dell'arte greca consiste esclusivamente nella bellezza squisita della forma esteriore, e nelle qualità dell'animo che si riferiscono alla vita terrena, come la gioia, il coraggio, la voluttà, l'amore, lo sdegno, il

furore, ed altri simili affetti e passioni naturali; di modo che i numi, come essi sono rappresentati dagli artefici greco-latini, difettano totalmente di quella spiritualità e celestialità che è il carattere principalissimo delle opere cristiane; e ciò che si trova di più sublime in quelle immagini delle deità pagane non si allontana minimamente dall' idea della nostra specie, nobilitata sì, ma non sollevata dalla condizione terrestre. Tutto nell' arte greca è agghiacciato dal freddo naturalismo, tutto è convertito in sensualismo, e non pure il pensiero, ma l' istessa sua espressione morale vi si vede trasformata in sensazione.

Non abbisogna più aggiungere altre prove a quelle invincibili che abbiamo portate, chè la parte intellettiva nelle opere greche è vinta dalla materiale, o, a meglio dire, che in quelle produzioni l' elemento predominante è sempre tutto ciò che può voluttuosamente commuovere i sensi, i quali, come il veleno del serpe sul calice del fiore mattutino, contaminano l' espressione morale del concetto, riducendola a un sentire, che tutta interamente distrugge la spiritualità del pensiero.

Niun sentimento è più interiore del rimorso, nulla è in noi che sia più indipendente da esterna sensazione, che sia prodotto ugualmente dalla continua e profonda concentrazione dell' anima nostra, la quale atterrita dal passato, s' avvolge in ripetute funeste e terribili rimem-

branze; e all' idea di un avvenire più tremendo con la coscienza combattuta dal fallo, sbalordita sempre da una voce che di continuo gliene chiede ragione, spaventata da un fantasma che minaccioso e furente l'insegue senza darle posa, l'anima sente ad ogni istante vicino il meritato terribile castigo del cielo.

Or se guardiamo come i Greci abbiano espresso il rimorso, veggiamo che anco questa profonda affezione dello spirito infettarono di sensualismo, imperocchè tenendo una via opposta a quella degli artisti cristiani, i quali personificarono il rimorso in Giuda, effigiando il venditor di Cristo cogitabondo, atterrito sempre dal suo tradimento, la di cui idea gli pesa come un masso di piombo nell' anima angosciosa e annichilita; i Greci figurarono il rimorso in Oreste perseguitato dalle Erinni, e con l'anima non assorta nel pensiero della trafitta genitrice, ma tempestosa, traboccante d'ira e di sdegno contro la tremenda visione: ecco dunque ciò che è pensiero in Giuda, è in Oreste sensazione.

Presso i Greci il carattere divino non consisteva nell' essenza spirituale, e nella perfezione morale, ma nella bellezza ideale della forma sotto cui rappresentavano i loro numi; e predominati dall' idea che nella squisitezza soltanto della forma può esprimersi la divinità, fecero di Venere la più bella delle donne, di Apollo il più bello degli uomini, dei quali Giove era il più maestoso. Ritenendo che la perfezione divina consistesse

unicamente nella bellezza esteriore del corpo, si studiarono raffigurare i loro numi con le più trascelte e nobili forme, riepilogando così in quei loro simulacri quanto di più sublime era mai concesso tecnicamente al loro pennello, o scalpello. E poichè nell'espressione della divinità, la figura umana è la sola che può attestarne la perfezione, eglino nel rendere visibili i loro numi, altra differenza non si applicarono di rilevare nei corpi divini che una florida gioventù, una freschezza e bellezza di forme, superiore a quella con che raffigurarono gli uomini, di maniera che posero ogni studio nell'allontare da quelle immagini ogni traccia di decadenza mortale, onde da quella perfezione di forme trasparisse la loro immortalità, ed eterna giovinezza; e perciò nella sublime rappresentanza della divinità, soppressero il complicato magistero dei vasi per i quali circola il sangue, evitarono il forte rilievo dei muscoli, e tutto ciò insomma che non fosse concorso a rendere esteriormente bello e perfetto il nume che effigiavano. Pare così che gli artefici greci operassero più giudiziosamente degli artisti moderni, i quali pel vezzo di sfoggiare nel nudo, contro ogni convenienza e carattere, rappresentarono l'Eterno Padre, i Santi, e l'istessa figura di Gesù Cristo con grande risentimento di muscoli e di vene, come se quelli fossero altrettanti atleti. Mirate nella cappella sistina il Giudizio Universale di Michelangelo, ed in quella sublime dantesca composizione le beate, e la

figura medesima del Giudice Supremo, e della Vergine purissima ànno forme, nelle quali la muscolatura e le vie per cui scorre il fluido vitale sono estremamente pronunziate.

Ma tornando al principio da dove ci eravamo dipartiti, è chiaro che in quel modo gli artisti greci giunsero a comporre ed esprimere l'ideale della bellezza corporea, ma giammai l'ideale del bello estetico-spirituale. Era d'altronde impossibile che l'arte greca, intesa tutta ad allettare le passioni del senso, potesse tendere a quel mistico spiritualismo, a quel sentimento di santa carità, di casto e puro amore, che quasi soavissimo profumo di paradiso esala dalle religiosissime pitture degli artisti dei primi tre secoli del risorgimento dell'arte.

Da qui si comincia di già a travedere l'opposta direzione che presero gli antichi e i moderni dipintori, e di quanto questi siensi su quelli elevati, imperocchè la bellezza esteriore non potrà mai essere lo scopo supremo della pittura cristiana, non avendo in sè nulla che possa pascere lo spirito, e tutte le sue attrattive ad altro non valgono, che ad accattivarsi i sensi, i quali però tosto che ne sono appagati, rigettano ciò che prima li aveva tanto allettati. È l'anima sola che à bisogno continuo di sperare e di amare: quando sente profonda la speranza e l'amore, molti mali per lei diminuiscono; e poichè è l'arte cristiana quella che ri-

produce più che il bello fisico, il morale, quest' arte, che si origina dall' affetto, e fa, quasi direi, pregustare i premi del cielo, è la sola che può alimentare nell'anima questo amore e questa speranza.

Su queste qualità, affatto ben diverse da quelle dell' arte greca, è fondata l' eccellenza dell'arte cristiana, la quale sin dal suo nascere mostrò un' alta tendenza a tutto ciò che si riferisce alla vita spirituale e religiosa, e la forma per lei non è che il mezzo per estrinsecare il concetto cristiano in tutta la sua sublimità e purezza, e che io direi ancora un velo il quale serve a leggermente, ma pur necessariamente, a vestire le bellezze di un'anima pura e semplice, casta e devota, e la di cui espressione, resa nel vero senso cristiano, ci solleva in più sublimi regioni a respirare un' aria di santità e di soavi e miti affetti.

La forma nelle produzioni dell' arte cristiana passa inavvertita, sfuma dolcissimamente, e risplendendo del raggio riflesso della luce di Dio, quasi direi sparisce sotto quella bellezza spirituale, che tanto poeticamente vi si vede incarnata. Chi à visitata la Galleria degli Uffizi di Firenze, avrà di certo rilevato che la stupenda statua della Venere dei Medici, comunque nella stessa sua perfettissima forma esteriore sia bellissima per quella sua pudica verecondia, onde la dea sorgendo dal mare, cerca di far velo delle mani alla sua nudità, pure, e così ancora delle più espressive statue antiche, essa, lungi di

richiamare la mente dell'osservatore all'idea del pudore che la dea mostra avere per la sua nudità, lo spinge a contemplare di preferenza la perfezione artistica della forma di quel marmo sublime; mentre egli passando nella contigua sala, alla vista delle sacre immagini dell'Angelico, non avvertendone qualunque pregio tecnico, che possa ammirarvisi, estatico si fissa lì con lo sguardo e lo spirito, e gli parrà vedere, nel quadro del Paradiso di quel mistico pittore, la gloria dei cieli.

L'anima sua si solleva da questa valle di lagrime, e con le ali della fede vola religiosamente raccolta a piè del trono di Dio, ed in quel momento di estasi, pregusta l'ineffabile beatitudine degli spiriti celesti. Un incanto così sublime e poetico, un effetto così prodigioso non è sicuramente della forza estetica delle opere greco-romane; esse ti spingeranno forse ad un entusiasmo che non eccede però mai i giusti limiti, ma non ti rapiranno mai in un'estasi divina; ed io ritengo che se il Pontefice Urbano VIII, in luogo dell'angelo di Guido Reni, avesse visto il più leggiadro e grazioso amorino dell'antichità, non avrebbe di certo dimandato all'artista, qual cielo aveva egli dinnanzi allorchè dipingeva il suo putto.

La potenza di rapire lo spirito è tutta propria dell'arte cristiana, la quale nella sua indole lirico-musicale è la rivelatrice delle gioie del cielo, la sola che sappia esprimere la spirituale bellezza degli enti so-

prannaturali, le grazie soavissime, l'amore castissimo dei celesti, e perciò capace di sollevare l'animo sulle cose terrene, e trasportarlo a respirare un aere profumato dai più puri e soavi effluvi divini. Le sole sue produzioni posseggono il segreto di penetrare nell'intimo del santuario dell'anima, e ridestarne le più care e poetiche aspirazioni; esse soltanto parlano il linguaggio eloquentissimo, atto a intenerire il cuore dei fedeli, e ravvivare in loro la pietà e la devozione.

Le sue rappresentanze t'infiammano d'amore e di santa carità, e di certo alla vista dell'ineffabile mistero della nascita del Redentore, della dolorosa scena dell'istante supremo della sua passione, della Vergine che guardando il suo pargoletto si vela il volto di dolce melanconia al pensiero dell'avvenire, non v'è anima pia, dico, che alla vista del supplizio dei martiri, della gloria dei beati e di altre simili scene, non senta commuoversi, e non si rivolga devota alla contemplazione delle cose celesti. Quelle rappresentanze sono altrettante formole materiali, e permanenti degli atti di fede, di speranza e di carità de' nostri ispirati pittori; in quelle immagini trovasi il loro pensiero fondamentale posto al nudo o vestito della sua più semplice espressione, pensiero ingenuo, compassionevole, o eroico, pensiero d'amore, di sacrificio, di redenzione, d'eternità, pensiero vivente in tutti i luoghi e in tutti i tempi, pensiero fecondo per vi-

vificare l'arte nella sua nascita, e per rigenerarla nella sua decadenza (1).

Se seguitiamo i pittori cristiani sin dai primordi del Cristianesimo, quando l'arte tecnicamente considerata aveva di già declinato dal suo lustro primiero, veggiamo che prevalendo in essi più che altro il sentimento religioso, le loro opere, benchè imperfette, anzi talvolta quasi informi, sono nondimeno vivificate dall'espressione di fede e di amore in Dio, da cui quegli artefici erano accalorati.

Egli è nelle catacombe, nei sepolcri, nelle cappelle sotterranee, che noi dobbiamo discendere per conoscere con quali vive e pure ispirazioni quei primi pittori cristiani, nell'entusiasmo delle loro credenze, depositassero in quelle muraglie le più profonde e religiose emozioni dell'animo loro. Egli è in quel cielo di rappresentazioni allegorico-bibliche, figurate in quei luoghi di preghiere e di culto, ove quegli artisti versarono silenziosi parte del fervore che infiammava il loro cuore; e le scene della crocifissione, del battesimo, della resurrezione e del giudizio finale, intese a imprimere nei fedeli l'idea della morte, dell'eternità, e di una vita migliore, e quelle altre della rassegnazione e delle sofferenze di Giobbe, di Daniele nella fossa dei leoni, dei tre giovani nella fornace ardente, ed altre simili, esposte agli sguardi dei

(1) Rio, della Poesia cristiana.

seguaci del Vangelo per infondere in loro forza e coraggio contro l'apparato di morte che l'insolenza del carnefice poneva loro dinnanzi nei tanti e atroci tormenti del loro martirio; quelle scene insomma del trionfo del Cristianesimo sul Paganesimo provano, malgrado la stessa loro tecnica imperfezione, quanto importi più nell'arte cristiana il predominio del concetto religioso sulla venustà della forma.

Se l'elemento prevalente in queste pitture non fosse il sentimento cristiano, non dico esse oggi non sarebbero di nessuna importanza, ma in quel tempo in cui furono fatte, non avrebbero nemmenò potuto tener viva nei credenti in Gesù Cristo la pia devozione alla verità del Vangelo, la fede e la speranza di un mondo migliore. Bisogna altamente proclamarlo, è l'espressione degli affetti quella che dà vita ed anima ad una rappresentanza, è il sentimento il principio fecondatore delle più soavi e pure emozioni; e quanto ciò sia vero l'osserviamo tutti i giorni, recandoci a visitare la casa del Signore, ove è in maggior venerazione quella immagine che più risplende di santità, e di celeste amorevolezza.

Il concetto signoreggiando la forma, ne accresce la bellezza, la alimenta di effluvi dolcissimi, la riveste di soavissime attrattive, insomma le infonde il soffio della vita. Ciò fu compreso dagli artisti dal momento che si cessò d'offrire incensi al pagano politeismo, e sebbene

nei secoli posteriori all' introduzione della novella religione, questo grande elemento di vitalità si spengesse affatto nell' arte, la quale in quei secoli di barbarie non conservò che una grossolana, imperfettissima e ruvida forma esteriore, senza ombre e mezzetinte, fu l' istesso principio religioso dei primi pittori cristiani, che vivificò la pittura nel medio evo.

Nelle produzioni di quest' epoca, comunque la parte tecnica faccia molto desiderare, il pensiero cristiano vi si vede sviluppato in tutta la sua grandezza e semplicità, e con la medesima felicità è svolto nei dipinti dei tempi che seguirono il risorgimento dell' arte, la quale, sotto il pennello dell' Angelico, del Perugino, del Francia, e di molti altri acquistò la maggior elevatezza e nobiltà di espressione. Questi artefici lavoravano nell' unico intendimento di rendere gli uomini più devoti e migliori, si riunivano insieme con lo scopo di rendere lode e grazie al Signore dei cieli (1), e con queste pietose preoccupazioni i loro dipinti dovevano necessariamente essere improntati di un carattere profondamente religioso. Il loro pennello era guidato dalle due celesti sorelle, la semplicità e la fede, con le quali si accompagnava ancora un profondo sentimento religioso, elementi tutti per i quali quei pittori, pieni di poesia cristiana, seppero con gran fervore rendere vi-

(1) Vasari, Vita di Buffalmacco e del Berna.

sibile l'interna luce delle benedette anime glorificate nel cielo.

Le opere infatti di quei pittori poeti risplendono come se fossero irradiate di luce divina, ed il devoto che vi si prostra dinnanzi riceve un dolce conforto sino al punto d'essere preso da un soavissimo incanto, di cui non si possono con le parole descrivere i magici effetti. Dopo ciò, noi possiamo ridurre il fin qui detto all'espressione emessa dal Dandolo, cioè, il Paganesimo che simboleggiò l'arte uscita con Minerva dal capo di Giove, le diede a seggio l'intelletto, ed il Cristianesimo il cuore.

Dopo questa differenza fra l'arte pagana e l'arte cristiana, si può ben comprendere come non basta imitare la natura anco con grande fedeltà, imperocchè ove l'imitazione fosse il principio supremo dell'arte, un ritratto simigliantissimo dovrebbe piacere assai più di una Madonna di Raffaello, di una Maddalena di Guido Reni; la vita comune in una rappresentazione domestica interessare assai più della vita sublime e spirituale delle poesie, epica e drammatica, così non basta che l'opera dell'artista sia maravigliosa per verità e leggiadria di forma, per gran colorito e squisito disegno, è d'uopo che tanta perfezione tecnica sia subordinata al concetto, ossia che la materia soggiaccia al dominio dello spirito; e lo spirito della pittura cristiana è l'espressione castamente religiosa, soave, santa, capace insom-

ma di dare la vera idea dell' essenza spirituale degli enti del cielo: allo spirito non sa, nè può parlare che lo spirito.

Se nelle produzioni dell'arte cristiana non v'è la preponderanza dell'intelligibile sul sensibile, non si à più lo scopo che il pittore s'era proposto di raggiungere, l'opera del suo pennello non sarà mai una produzione dell'intelletto umano, ma una muta e meccanica opera della mano soltanto.

Perchè una produzione artistica possegga l'effetto prodigioso di parlare alla mente e all'anima nostra, è d'uopo che il concetto predomini la forma, o almeno che l'uno e l'altra stiano in intimo rapporto ed armonia fra loro, senza di che è impossibile che una rappresentanza pittorica risvegli in noi un sentimento sublime, e per dirla in breve, interessi lo spirito.

Il concetto è l'anima di una pittura, e ove quello manca, questa non à più vita, e per quanto possa imitare la natura sino all'illusione della realtà, non ridesterà mai le emozioni dell'anima, e sarà sempre priva di una vera e viva espressione estetica. Infatti quale devozione, quale pietà, quale affetto può mai richiamare in noi una sacra immagine, la quale, lungi di rivelare un'anima tutta verginità e candore, tutta purità e innocenza, si presenta ai tuoi sguardi piena di quelle ammalianti e voluttuose attrattive che offrono le Madonne dei pittori del sedicesimo secolo in poi?

Quando il volto della pura e intemerata madre del Verbo Divino non respira ingenuità e celestiale letizia, se lungi d'essere improntato da verginal pudore, da modesta umiltà, porta all'incontro l'impronta di una tendenza sensuale, non è possibile che il tipo dell'eletta ancella di Dio splenda di quella spiritualità, e di quella castità che noi religiosamente ammettiamo in lei, e per siffatta preponderanza della forma sul concetto, è facile comprendere che l'arte diviene impotente a farci gustare le miti gioie dell'ascetismo.

L'arte ridotta in questo estremo caso di oggettività, come che priva della potenza di rappresentare ciò che la renda sublime, diventa un mestiere, e soltanto capace di esprimere ciò che spetta alla vita inferiore ed esterna, e per quanto in questo potesse toccare il più sommo vertice, essa sarà sempre inefficace di rendere la divinità sensibile alla nostra immaginativa con quella celestiale bellezza, ed incorporeità, che risulta dalla sua essenza spirituale.

Se figurando il Redentore, si scelgono le più formose fattezze, e con mirabile maestria si collegano insieme, si produrrà senza dubbio una immagine di forme sovranamente perfette, ma quel volto non avrà mai la morale rivelazione dell'autore del Vangelo, quella testa non respirerà mai la soave divinità dell'Uomo-Dio. L'istesso debbe dirsi degli altri tipi del cristianesimo, e principalmente di quello della santa Vergine Madre,

le di cui sembianze se non sono lumeggiate di purezza e santità celeste, la beltà morale di lei non si manifesterà giammai nè ai sensi, nè alla fantasia. All'incontrò, dirò con un filosofo tedesco, quando l'innocenza, il candore e la dignità dell'animo si rivelano uniti alla pace di un mondo migliore, e la forma non è che un leggerissimo velo, il quale non nasconde nessun di quei tocchi soavi e squisiti del cuore, s'ingenera quell'amorevolezza e soavità, che sono, per così dire, la cima della grazia morale, e per cui l'arte moderna, aiutata dalla influenza religiosa, avanza di gran lunga l'antica. Alla vista di siffatte rappresentazioni, noi ci sentiamo come tratti ad accostarvici con piena fiducia, nè possiamo dipartircene che compresi da grande umiltà. Le Madonne dell'Angelico, del Perugino, di Gian Bellini, del Francia, e le prime di Raffaello sono modelli eccellenti in questo genere, principalmente per la soavità e l'amore della loro divina espressione.

In quelle immagini noi troviamo tutta l'ineffabile poesia dell'arte cristiana, e la loro celeste leggiadria è un raggio della gloria dei cieli, per cui noi crediamo aver dinnanzi un ente soprannaturale splendente di quella bellezza spirituale, di quella grazia divina, che la parola non sa esprimere, ma che la mente ed il cuore concepiscono e sentono intimamente. In quei simulacri l'armonia tra l'idea e la forma vi si vede sovranamente regnare, e riesce veramente stupenda quell'unione di tec-

nica perfezione, e di celestiale beltà e delicatezza soavissima, la quale vi predomina mirabilmente, e vi risplende in tutta la sua purezza; laonde in quei volti eterei e spiritualissimi, nei quali sono incarnate le idee le più sublimi e di paradiso, siamo costretti ammirare le più stupende bellezze della pittura cristiana, nelle di cui produzioni riluce il riflesso della celeste beatitudine delle anime benedette da Dio.

Tutti questi miracoli dell'arte sono l'effetto del Cristianesimo della pittura, imperocchè fu la novella religione di Cristo che emancipò lo spirito dalla materia, che incivilì la terra, che santificò i costumi, che nobilitò le idee, che riscattò la donna dalla abbiezione in cui era tenuta dai Greci e dai Romani. Fu il Cristianesimo che fece l'uguaglianza fra gli uomini, che li fraternizzò fra loro, che sollevò il pensiero dell'artista innanzi al trono dell'Eternità, per rappresentarla pura, spirituale, celestialmente divina. Fu il Cristianesimo che rinnovò nei suoi principii e nelle sue tendenze l'arte, facendola manifestatrice dello spirito, molla possente a commuovere e vivificare il cuore, a spingere la nostra immaginazione verso l'infinito e l'eterno. Fu il Cristianesimo quello che ruppe tutti i limiti che si opponevano al libero slancio dell'anima, la quale affrancata da tutti i vincoli del pagano destino che sopprimeva la natura assoluta ed infinita dello spirito, si solleva immortale e incorruttibile sino all'idea di-

vina per umanarla sfavillante di celeste luce nel Redentore trasfigurantesi sul Tabor.

E chi è mai colui che non sente intiepidirsi l'anima alla vista delle opere di quei grandi pittori cristiani, che ritraendo da Dio nella pittura un celeste raggio di divinità, idealizzarono l'arte, facendo che lo spirito signoreggi il corpo? Rimirando quelle tanto devote sacre immagini, l'anima sente rapirsi in un'estasi divina, e quasi anela ricongiungersi al suo creatore.

Oh! l'epoca che comincia da Giotto che fu il primo ad applicarsi al simbolismo cristiano, e che finisce con i tre più grandi geni che abbia mai l'arte vantato, Raffaello, Correggio e Tiziano, è senza dubbio l'epoca più gloriosa della moderna civiltà italiana, che sempre crescente mostra nella parte artistica una supremazia incontrastabile in tutta Europa.

Or malgrado che la storia dell'arte tenda a segnalare questo primato, e mostrare sempre più l'intimo rapporto fra il progresso artistico e quello della civiltà, che stanno fra loro in ragione diretta, poichè, bisogna ripeterlo, l'arte e la civiltà camminano l'una sui passi dell'altra, e insieme si son visti giungere all'apogeo del loro incremento, insieme perire quando l'immenso romano colosso cadde infranto nella polve, e insieme risorgere e progredire allo spuntare di un novello raggio di luce sul nostro orizzonte, malgrado adunque che l'arte, portando di epoca in epoca nei

suoi monumenti l'impronta delle idee del secolo, partecipando così dei suoi pregi e dei suoi difetti, sia l'espressione vera della società in cui fiorisce, e scrivendo la storia dei suoi progressi si gettano in un tempo le fila fondamentali per tessere quella della civiltà, se s'eccettua il Lanzi ed il Rosini, e qualche altro che ne à scritto troppo compendiosamente, niuno più fra noi à volta la penna a questo genere di studi.

Fin qui coloro che ànno narrata la vita dei pittori, lungi di offrire un lavoro di critica e di sistema come esige il genio filosofico dell'epoca, ànno avuto piuttosto cura di studiare l'uomo nella sua vita privata, diffondendosi così in mille particolari che nulla giovano a chi vuol conoscere il grado del merito di un artista, le circostanze concorse alla decadenza o al risorgimento di una scuola.

Ma ciò che è più rilevante, si è che degli scrittori italiani, il solo che abbia trattato l'arte con vedute filosofiche, è stato il Selvatico, il quale à dato all'Italia un libro in cui sotto nuovi punti di vista, con sana critica, e profonda intelligenza, è tracciato il progresso estetico delle tre arti del disegno. Ci duole che parlando della pittura, non siasi avanzato oltre la metà del secolo decimosettimo, e non abbia abbracciato nel suo lavoro tutte le nostre scuole, esponendole con quel fine criterio, che il benemerito scrittore mostra nar-

rando il graduato avanzamento specialmente della scuola veneziana.

Il Lanzi ed il Rosini, guidati da uno spirito puramente storico, ànno del tutto trascurata la parte estetica dell'arte cristiana, e perciò più che nella profondità si sono limitati ad esaminare le produzioni pittoriche nella loro superficie. Il lettore, che non si contenta di conoscere le opere dell'arte soltanto esteriormente, non potrà di certo appagarsi del modo superficiale con cui quei due autori ànno esposta la loro storia, sicchè volendo noi riempiere quella laguna estetica, che sin'ora forma un vuoto nella storia dell'arte cristiana, abbiamo cercato di rilevare nel nostro lavoro tutto lo spiritualismo di quest'arte sublime, resa informatrice di elevati concetti, manifestatrice di casto amore, di gioie celesti, fecondissima di vita, e di sentimento, fonte di quella arcana potenza, che guida le anime pie a dimenticare l'*angelica farfalla* per

Trattar con penne eterne i firmamenti.

In questo nostro lavoro tralasciando tutte le inutili controversie, gli elogi esagerati, le lunghe biografie, si pone immediatamente sotto l'occhio ciò che riguarda l'arte in particolare, vale a dire si determina il carattere proprio di ciascuna scuola, lo stato delle diverse sue epoche, e quindi si descrive lo stile e le migliori produzioni dei pittori che ànno contribuito all'avanzamento o alla decadenza di una scuola.

Perchè il lavoro riesca più completo che sia possibile, precederà all'opera una introduzione ove dopo avere dato un rapido cenno dell'origine della pittura, si tratterà con diffusione dello stato dell'arte presso gli Etruschi e i Romani, donde emergerà risoluta la questione tanto agitata, se la civiltà italiana sia anteriore alla greca. Quindi indicando quali cause ànno prodotto il quasi deperimento dell'arte dopo la caduta dell'Impero Romano, si giungerà gradatamente all'epoca del risorgimento della pittura, e si esporrà partitamente col metodo accennato le diverse scuole sin'ora in vigore.

INTRODUZIONE

—

Dell'arte presso gli Etruschi e i Romani.

—

Il desiderio d'imitare le esterne bellezze della natura, il gusto di ritrarre la propria figura, io credo che sia quasi un'istinto dell'uomo. Sin dalla sua infanzia egli si studia con i propri modi ritrarre tutto ciò che gli si presenta d'innanzi, e parmi che la varietà delle forme, e più la vaghezza dei tanti diversi colori sia una delle cause che destano in lui il desiderio d'imitare.

Alla vista della volta azzurra del firmamento, con le sue miriadi di astri scintillanti; al levare o al tramontare del sole, i di cui fulgenti raggi vanno a indorare le eminenti vette dei monti, o a tuffarsi dentro un mare interminabile; al sorriso dei verdeggianti colli nei primi giorni di primavera; all'infuriare di procellosa bufera che tutto sconvolge lo sterminato oceano; all'apparire

dell'iride che con i suoi vaghi colori rianima la sconvolta natura; all'orribile spettacolo di un vulcano in azione; o finalmente alla vista della leggiadra bellezza di una cara giovinetta, dal volto della quale spira il più soave profumo dell'innocenza e dell'amore, che sollecita i palpiti del nostro cuore; noi sentiamo eccitata la nostra fantasia, e vorremmo immediatamente ritrarre quella meravigliosa scena della creazione, e quel capolavoro della natura.

È presumibile che il primo germe della pittura abbia dovuto nascere dai tratti tirati intorno l'ombra gettata da un corpo su di una superficie piana, donde poi ne seguì la pittura monocromatica, e trovati i lumi e le ombre, si diede alla figura il colore naturale delle diverse sue parti. Finchè quella brama d'imitare si limitò unicamente ai soli tratti di contorno, l'arte non progredì mai, o al più furono sì lenti e insensibili i suoi progressi, che appena se ne può avvertire l'avanzamento, ed è da supporsi perciò, che la pittura anteriormente abbia dovuto soltanto consistere in figure segnate con semplici linee.

Ma tosto che quella brama si fe' sentire più viva, a seconda che gli uomini si allontanarono dal primiero loro stato di rozzezza, a misura che i lumi del loro intelletto cominciarono a splendere, e a seconda che seppero giovarsi del loro ingegno, e impiegar più utilmente le loro forze intellettuali, eglino cominciarono a scostarsi dalla primitiva loro naturale maniera di tracciare per mezzo di semplici linee su di una supeficie le apparenze della natura sensibile, e quindi inventarono, composero, colorirono i loro concepimenti a tal segno, da

rendere l'imitazione capace d'incantare la vista, interessare lo spirito, e quel che è più, insinuare nell'animo degli spettatori i propri sentimenti, or commovendoli sin anco alle lagrime, or corrucciandoli con l'orrore, or entusiasmandoli coll'ispirare i più sublimi pensieri, che si riproducono alla mente, anco quando si cessa d'avere sotto l'occhio ciò che la maestria dell'arte à saputo ingegnosamente produrre.

Per questi effetti meravigliosi, si è cercato ognora di rinvenire l'origine della pittura, ma questa ricerca non à mai sortito risultati felici. Pare che questa stupenda e vaga invenzione siasi manifestata contemporaneamente presso tutti i popoli, atteso che tutti gli uomini, eccettuandone alcune razze, come i ghrezzi abitatori dell'Oceania che occupano l'infimo grado nella gerarchia fisiologica delle nazioni, ànno un'intelligenza, e tutti ugualmente più o meno sentono il gusto di quella specie d'imitazione che, indicata dai tratti delle linee, ed abbellita dalla vivacità dei colori, dicesi pittura.

Per quanto ci à tramandato la storia, sembra che gli Egiziani, i quali precederono di civiltà ogni altro popolo in Oriente, abbiano coltivate le arti, ed attenendoci ai detti di Platone, fiorito quattro secoli avanti l'era cristiana, si rileva che ai suoi tempi esistevano ancora delle pitture egiziane, che rimontavano ad un'epoca di dieci mila anni addietro, né erano inferiori in nulla a quelle degli Egiziani del suo tempo: le pitture di cui parla il savio di Atene sono le più antiche che noi conosciamo storicamente, sebbene quella data parmi che sia spinta un po' oltre.

In ogni modo, se la testimonianza di questo filosofo

ci assicura che l'arte del dipingere fosse antichissima presso gli Egiziani, e che le loro produzioni fossero di lunghissima durata, non ci prova poi che quest'arte abbia fatto alcun progresso di sorta durante quel lungo corso di secoli, ed è noto che in Egitto all'epoca della conquista fattane dai Greci e dai Romani, le arti non mostravano che fiorissero.

Volgendoci infatti alle loro figure dipinte o scolpite, veggiamo che il disegno ne è rozzo e secco, la loro attitudine manca affatto di naturalezza, e tutte le altre parti sono ugualmente difettose. Quelle figure sono soltanto tinte con un colore, e sempre rappresentate con le gambe ravvicinate, le braccia distese verticalmente, e fitte al corpo, la loro testa fa vedere apertamente che quelli artisti mancavano di studio, imperocchè la forma circolare della faccia, la rotondità del mento, l'analogia del movimento della bocca con quello degli occhi, e molti altri difetti d'espressione e di composizione provano a sufficienza quanto ancora restava agli Egiziani per dare alle loro figure quella naturalezza che si richiede nelle azioni, la perfezione del disegno, la giustezza delle proporzioni, la verità dei caratteri e delle espressioni di movimento. E quantunque oggi dalle osservazioni fatte su le mummie egiziane che trovansi nel Museo di Torino, che l'apertura auricolare nelle loro teste è posta al livello della linea media degli occhi, si è dovuto ritenere che quella falsa situazione, e cattiva imitazione delle parti del viso, non fossero difetti prodotti dall'imperizia dell'artefice, come noi abbiamo accennato, ma che in allora gli Egiziani avessero conformato il viso in quel modo, tuttavia ammettendo per

vero anco questo, si scopre visibilmente anco nelle migliori opere loro, come nella statua del giovine sacerdote in pietra rossiccia che conservasi nel Museo egiziano di Firenze, e negli altri monumenti dei tempi più colti dell'Egitto, l'arte, malgrado qualche eleganza, non apparisce così perfetta come nelle opere etrusche e in quelle greche.

È noto che l'arte del dipingere sia stata coltivata ancora dai Persiani, dagli Arabi e dagli altri popoli Orientali, sebbene non mostrasse mai quello stato che, comunque rozzo, caratterizza a preferenza le pitture egiziane. Nelle loro opere l'arte è intieramente negletta, e quasi si direbbe che le loro figure fossero dipinte seguendo l'istinto della natura, che in qualche modo ci somministra sempre, comecchè rozzamente, i mezzi di ritrarre la propria immagine, anzi che fatta con la benchè minima cognizione dell'arte. In generale gli Orientali che, secondo alcuni, avanti di qualunque altro popolo europeo impresero la carriera delle arti, non vi fecero alcun progresso, e le loro produzioni non solo lasciano sempre scoprire i medesimi tratti più o meno variati, ma sempre ripetuti, sibbene delle irregolarità nelle forme, come nelle funzioni delle ossa e dei muscoli, e nessuna idea di proporzione.

Presso gli Etruschi soltanto noi troviamo per la prima volta l'arte inoltrata, e ben lontana da quella rozza maniera che forma un bel contrasto con la perfezione in cui si riconoscono le opere etrusche, atteso che come le produzioni artistiche egiziane mancano di verità, di armonia e di arte, quelle degli Etruschi sembrano modellate su la natura medesima, e dotate

di un non so che d' ideale che, non disgiunto dalla grandiosità, dalla precisione e dalla bellezza, costituisce il migliore stile degli artisti etruschi; quantunque a dir vero le più antiche pitture, vasi e bronzi etruschi in quanto al meccanismo nell' impiego dei colori, alla maniera del disegno e alle forme, si accostino non poco alle opere egiziane. Questo però è ben naturale, imperocchè l' arte nel suo nascere non poteva avere quella perfezione, a cui giunse in ultimo dopo varii secoli di studio. Ciò è conforme d'altronde all' istesso operare della natura, la quale in tutte le sue produzioni del regno animale, vegetale, e forse ancora del minerale, va perfezionandosi gradatamente, abbisognando, più o meno, di lunghi anni, per mostrarsi nello stato completo di sua perfezione.

Tutto però fa credere che le arti in Etruria fossero giunte al migliore incremento, pria che fiorissero in Grecia, ove vi fu un' epoca in cui la pittura e la statuaria arrivarono al più sublime grado di perfezione. Questo però non toglie nulla alla priorità che debbesi agli Etruschi nell' eccellenza del culto delle arti; quantunque alcuni, come se gli Etruschi non fossero stati grandi nelle scienze e in ogni utile disciplina, temano affermare, se pur non neghino interamente, che quel primo popolo incivilito abbia preceduto i Greci nelle arti; e ciò che principalmente li fa esitare, o l'induce a ritenere la priorità dell' arte greca, è che le opere etrusche sono ugualmente belle che le elleniche. Se si ammettesse questo, parmi che si potrebbe anco ammettere che la Francia abbia precorso la moderna Italia nell' esercizio delle arti del disegno, dappoichè le

produzioni di pittura e di scultura di queste due emule nazioni gareggiano fra loro di bellezza e di maestria. Ma chi sarebbe mai colui che vorrebbe valersi di un argomento così leggiero? E debole parimenti per la medesima ragione sembrami essere quello di coloro che sostengono all' incontro del mio assunto che la civiltà etrusca abbia preceduto l'ellenica, imperocchè non solo abbiamo da Plinio che la pittura in Italia toccava la sua maggiore perfezione molto avanti la fondazione di Roma; ma molti monumenti, ritrovati in Etruria, e che rimontano ad epoche ben lontane dai migliori secoli della Grecia, non lasciano più dubbio alcuno sull' anteriorità dell' incivilimento etrusco.

Da Plinio istesso sappiamo, che fra gli artefici etruschi fioriti avanti quell' epoca memorabile in cui presso le rive del Tevere cominciò a sorgere l'animosa città, che popolata nel suo nascere dai Tirreni, dagli Iberici-Itali, e dagli Itali, Pelasghi ed Elleni, giunse poi con le sue conquiste a dominare tutto il mondo, vi fu un certo Ludio Elotà che dipinse in Lanuvio un Elena e un Atlante, che sino ai suoi tempi si facevano ammirare per la loro singolare bellezza, benchè il tempio fosse di già in grandissima parte ito in ruina. Sino al primo secolo del Cristianesimo, esistevano sempre in tutta la loro integrità delle pitture eseguite dal medesimo artista nella cupola del tempio di Giunone in Ardea. Ciò fa vedere che gli Etruschi avevano spinto l'arte al suo perfezionamento, anteriormente ai Greci, poichè ai tempi di Ludio, la pittura in Grecia era ancora ben lungi dall' epoca in cui cominciò a fiorire; sicchè David Durand nella sua traduzione francese delle opere di

Plinio, à detto: *ce que nous venons de dire des origines de la peinture ne regarde que le Grèce, car pour ce qui est d' Italie il faut convenir que la peinture y avait dejà acquis toute sa force, et toute sa beauté avant Demoratus, puisqu' encore aujourd' hui il en reste des excellens morceaux plus anciens que Rome, dans les debris du temple d'Ardée.* D'altronde è ben noto non trovarsi in Omero alcuna menzione di pittura, ed è certo che Burlacco, primo pittore greco, sia fiorito nei tempi di Romolo, vale a dire in un'epoca nella quale la potenza etrusca minacciava la totale sua distruzione (1).

La copiosa esposizione d'ogni genere di monumenti etruschi, disegnati dagli originali, fatta dal Micali, dall'Agincourt e specialmente dall'Inghirami, è tale che oramai dalla moltiplicità di tanti bei lavori si può con sicurezza affermare qual fosse lo stato della prima pittorica scuola italiana. Già le prime notizie c'erano state tramandate da Plinio, il quale parlando delle pitture che esistevano ancora ai suoi tempi in Lanuvio, in Ardea e in Cere, tutte tre antichissime città etrusche, le chiama di eccellentissime forme, quantunque egli non ci dia dei particolari da farci conoscere qual fosse in tutti i suoi dettagli lo stile di quei primi pittori.

Ma ove pure ci mancasse questa stessa sterile narrazione dello storico naturalista, e niun monumento di pittura si conservasse sin'ora, non potremmo noi sempre dai bronzi, dalle corniole, dai marmi riconoscere l'eccel-

(1) Requeno, Saggi dell'arte antica dei greci e dei romani scrittori, cap. 3.

lenza della prisca scuola toscanica? Secondo il nostro intendimento, la pittura come la scultura sono ambedue figliuole del disegno, ambedue educate agli stessi modelli, perfezionate su le medesime opere della natura, e si l'una che l'altra sottoposte al giudizio del medesimo pubblico. Laonde per quella stessa ragione, per la quale si è creduto sempre che i Greci fossero eccellenti nella pittura, perchè lo furono nella scultura, bisogna anco credere che gli Etruschi, questi primi maestri dell'antica civiltà, che tanto si distinsero nella statuaria, abbiano anch'essi condotto al bello e alla perfezione l'arte del dipingere.

Ma chi vorrebbe ciò revocare in dubbio, quando i bronzi, i marmi, le corniole, i vasi di terra, tutto insomma che sia pervenuto a noi di quei preziosi lavori dell'arte etrusca, ci attesta sempre del merito di quelli artisti, e della loro somma conoscenza del bello ideale e teorico? L'Aruspice e la Chimera che trovansi nella Galleria degli Uffizi a Firenze, il carro ritrovato nel 1812 nell'agro perugino, e del quale ne à parlato il Vermiglioli pel primo (1), convalidano la nostra idea, e ci porgono in un tempo un argomento, onde dedurre dallo stato della scultura quello della pittura etrusca.

Ed invero se a quest' oggi, per un fatale infortunio, nulla più ci restasse dei superbi dipinti del cinquecento, e solo potessimo rivolgerci ai marmi dell' immortale Buonarroti, per conoscere lo stato delle arti presso i nostri avi, non potremmo noi, mirando il David ed il Mosè, presumere che dal pennello di un altro artista ab-

(1) Saggio di Bronzi etruschi.

biano dovuto essere prodotte delle opere meravigliose, cioè a dire, che un Raffaello abbia pure dovuto dipingere lo Spasimo di Sicilia, la Trasfigurazione di Cristo ec.? Nell'istesso modo io credo come quei tre stupendi bronzi, come la corniola, riportata da Winkelmann, e rappresentante Tideo nell'atto che si trae dalla gamba un giavellotto, come finalmente tutte le opere etrusche manifestano esatta intelligenza di forme, purità di disegno, verità di espressioni, magistrale esecuzione di parti, simetria, piegature, azioni, e tutt'altro che costituisce l'eccellenza dell'arte, è d'uopo ancora supporre che i dipinti degli Etruschi gareggiassero in pregio con le loro opere di statuaria.

Trattenendoci per un momento su quei tre bronzi, troviamo che in essi l'arte apparisce abbastanza inoltrata, anzi, a mio parere, portata ad un punto, che può sicuramente dirsi lo stato di floridezza. L'Aruspice non solo à grande esattezza di forme e gusto di panneggiamento, ma ancora semplicità e naturalezza di mossa e bel disegno: egli è rappresentato nell'atto di arringare, e la maniera come è atteggiato corrisponde benissimo all'idea che à avuto l'artefice nel modellarlo. In quanto alle sue qualità rapporto all'arte, abbastanza parmi che siasi detto, e si può soggiungere che l'insieme di quella statua offre uno dei più bei monumenti della scuola etrusca. La Chimera, ritrovata nelle campagne d'Arezzo, rappresenta un animale col corpo di leone, la testa di capra sul dorso, e la coda formata da un serpente; e poichè gli Etruschi in tutte le loro produzioni artistiche facevano dominare sempre l'allegoria, si è creduto che quel mostruoso quadrupede indicasse una combinazione

astronomica della Capra, dell'Idra e del Leone. Indipendentemente da ciò, è uno dei più rari monumenti che abbia a noi tramandato l'Etruria, e l'iscrizione in caratteri etruschi, che si legge nella tibia della gamba destra, e i pregi del disegno, della simetria, della cognizione della scienza anatomica, dell'esecuzione delle parti, non che dell' espressione del furore, assai bene corrispondente alla ferita che à sul tergo e con la testa che mostra già gli ultimi momenti di vita, rendon quel bronzo assai prezioso.

Ma se queste due opere indicano per la loro perfezione lo stato di maturità dell'arte etrusca, il Carro perugino fa vedere dalla parte sua uno stile di un gusto che rammenta sicuramente i migliori tempi dell' antichissima scuola italiana. Esso è composto di molte laminette cesellate a bassorilievo, ornate di meandri, di mostri, di animali e di figure umane, che nel loro insieme simbolizzano il corso della natura, che in tanti svariati modi trovasi descritto nei monumenti etruschi. Tutto in questo carro manifesta un avanzamento notabilissimo, e l'arte non solo negli ornati, ma anco nelle figure comparisce fondata su le più buone regole di disegno, di forme, di panneggiamenti e di tutte le altre parti insomma che finiscono a perfezione una figura. Gli animali poi sono disegnati assai bene, e quantunque alcune figure umane non abbiano una sufficiente sveltezza di forme, molte altre si fanno ammirare per la loro eleganza, e nel tutto poi l'esecuzione è veramente lodevole.

Questo Carro, che secondo l'Inghirami (1) si può

(1) Monumenti etruschi vol. 3.

sicuramente ritenere per uno dei più antichi bronzi, à tutti i caratteri per non destare il benchè minimo dubbio su la sua origine etrusca. In alcuni di quei pezzi vi sono rappresentanze che non si trovano in greci anaglifi, e moltissime delle figure virili sono ornate di barba, ciò che assai di rado s'incontra nelle opere elleniche. Di più, vi si trova rappresentato il mostro Oanni che, secondo Beroso, con corpo di pesce a due teste, una delle quali era umana, con i piedi aggiunti alla coda, e le alette a modo di quelle dei pesci, nei primi tempi della creazione del mondo, uscì dal mare Eritreo presso Babilonia, e questo è un altro sicuro dato che lo distingue assolutamente dalle opere greche e romane, nelle quali non accade mai vedere espresso questo mostro.

Fra gli altri bellissimi preziosi monumenti etruschi, che meritano essere specialmente nominati, debbe annoverarsi il grandioso e magnifico lampadario di bronzo rinvenuto in villa della Fratta, quasi a due miglia da Cortona, nel ciglio di un campo detto il Bisciaio, di proprietà della sig. Luisa Bartolozzi Tommasi. Questo stupendo lampadario è di forma circolare, e la sua figura si direbbe quasi quella di uno smisurato fiore elitropio dai sedici lumi, o beccucci, benissimo ornati, che veggonsi disposti attorno al vasto recipiente per l'olio, dal mezzo del quale s'innalza un fusto piramidale, forato all'estremità. Fra l'uno e l'altro beccuccio sono sedici teste in pieno rilievo, con barba, e la fronte ornata di corna di toro, e orecchie e collo ugualmente toroso.

La parte inferiore di questo lampadario, visto di sotto in su, è ornata di bassirilievi a triplice fascia; e in

una sono sedici figure fra virili e muliebri, collocate alternativamente, e quasi facenti l' uffizio d' altrettante cariatidi, che sostengono sul loro capo i suddetti beccucci. Le otto figure virili intieramente nude, suonano chi la tibia, e chi la fistula, ed ànno forme umane, tranne i piedi che sembrano bovini, e le orecchie acute, con lunga barba e capigliatura; sotto ciascuna di queste figure si vede un delfino.

All' incontro poi le figure muliebri vestono breve tunica increspata, con ampio manto pendente dagli omeri, ma dalla metà del ventre in giù vanno a terminare in un volatile con le ali dispiegate, come in atto di volare. La seconda fascia ancor essa circolare, è un intreccio di frequenti ravvolte lince che corrono sempre uguali; e la terza rappresenta un combattimento di mastini con un cignale, di un grifo ed un leone con un capriolo, di un grifo e una pantera con un bove, di una tigre e una leonessa con un cervo, e tutti fanno ogni sforzo per uccidere la loro preda. L' area di quest' ultima fascia fa vedere un' orribile mascherone a bassorilievo, con larghe rilevate narici, ampia bocca guernita all' estremità di zanne porcine, lingua protesa e pendente sino al mento, radi capelli su la fronte, frammischiati con molti serpi, i quali sporgendo la testa, come in atto di sibilare, rendono quella larva ancora più spaventosa.

È mirabile in questa stupenda lampade l' accortezza con la quale l' artefice ingegnoso à saputo accoppiare in quelle figure, benissimo disegnate e composte, la natura umana e la ferina; non che il magistero grandissimo che à mostrato tanto nell' esecuzione elegantemente e con somma esattezza condotta, quanto nei panni e negli ab-

bigliamenti, dai quali si conosce un artista ancora valentissimo. Ed il suo valore si conosce similmente dall'espressione di dolore delle otto figure muliebri, non che dal moto, dallo spirito, e dalla vita che c'è nella zuffa di quegli animali; insomma è tale la finezza e la maestria del lavoro di questo lampadario, prezioso ancora per la sua iscrizione etrusca, che oso quasi dire, non avrebbero di certo i nostri grandi artefici del quattrocento fatto un getto più stupendo di questo (1).

Or se questi ed altri bronzi possansi additare quali monumenti di perfezione artistica, quale ragione si oppone ond'escludere dagli Etruschi il merito anco grande che ànno dovuto avere nella pittura? Tutto, secondo me, ci conduce a dover ritenere, che anche in quest'arte eglino siensi ugualmente segnalati, imperocchè, come nella statuaria, l'arte del disegno mostra un avanzamento notabilissimo nella esattezza delle linee, nella cognizione delle forme, nell' intelligenza anatomica, non che nella naturalezza delle mosse e nel piegare dei panni, parmi, che questo stesso progresso si possa ammettere eziandio nella pittura, la quale generalmente va soggetta come la scultura alle medesime circostanze di prosperità e di decadenza. Se l'una e l'altra ànno per fondamento le medesime regole, se ambedue sono modellate su la natura, su questo esemplare infinito di originali bellezze, per qual ragione un popolo che fu grande in una, non può esserlo stato nell'altra?

Che gli Etruschi sieno stati valenti statuari, lo dimostrano altre prove più brillanti, cioè che i monu-

(1) Osservazioni sopra un etrusco lampadario.

menti del migliore loro stile, non si possano anco oggi artisticamente distinguere dalle opere greche, e si confonderebbero di certo gli uni con le altre, se le iscrizioni talvolta e certi segni caratteristici non fossero propri e nazionali d'Etruria. Infatti la bellissima statua etrusca della Galleria fiorentina, conosciuta sotto il nome dell'Idolino, trovata nel 1530 in Pesaro, da alcuni è stata creduta opera ellenica; ma il Gori (1) dalla capigliatura che à qualche simiglianza con la squama dei pesci, à dovuto convincersi esser quello un lavoro modellato da un artefice etrusco; questa è una delle più belle statue che siano a noi pervenute da quei primi maestri delle arti e delle scienze. Così pure rimane quasi in dubbio se le due statue di Apollo, una delle quali si conserva nel Museo Capitolino a Roma, e l'altra nel palazzo Conti, non che la così detta Vestale del palazzo Giustiniani, che si crede essere la più antica statua che abbia Roma, sieno veramente lavori di scalpello etrusco; nondimeno da certi segni, cioè dalle vesti, dalla barba, dai capelli, dallo scudo, si può sempre distinguere l'opera etrusca dalla greca. Per questi segni caratteristici, si può ancora con maggiore probabilità dire un marmo etrusco la statua del Sacerdote che, di grandezza un po'più del naturale, conservasi intera nella villa Albani a Roma. Or la difficoltà che tutti gli antiquari non ànno ancora potuto superare, onde distinguere con precisione i monumenti del migliore stile etrusco da quelli degli Elleni, è appunto quella, che gli artisti di queste due grandi nazioni mirarono sempre a ritrarre la bellezza

(1) Museo etrusco.

delle loro statue dalla natura, da questa eterna maestra originale, e gli Etruschi, quanto i Greci, sebbene in diversi tempi, spinsero le arti all'apice della loro compiuta perfezione.

Considerato tutto ciò che si è detto, e dovendo ancora ritenere per i tanti bei monumenti che ci avanzano, essere stati gli Etruschi eccellenti nell'architettura, nella plastica, nel graffito, nell'orificeria ed in altre specie di finissime arti, parmi che nulla si opponga d'avere eglino avuto ancora un merito grande nell'arte del dipingere.

Ma a qual uopo valersi di argomenti, quando le pitture degli ipogei di Tarquinia, oggi Corneto, ci fanno conoscere il magistero grandissimo degli Etruschi nel maneggio del pennello, nella perfezione del disegno, nell'intelligenza del nudo, nella facilità e naturalezza delle mosse e delle pieghe dei panneggi ampi ed eleganti, non che nella sobrietà della ben'ordinata composizione delle figure? Certamente da quei dipinti si vede quanto valenti sieno stati gli Etruschi anco nell'arte del dipingere, imperocchè, non vi è parte di esse che non manifesti quell'avanzamento, che naturalmente gli artefici doverono fare anche in quest' arte, dopo i loro progressi nella statuaria e in ogni leggiadra e severa disciplina.

Fra quelle pitture, ve ne sono di quelle in cui la perfezione del disegno è tale che quasi direi maggiore non potrebbe essere, tanto per l'esattezza, come per l'eleganza, almeno per quanto si può scuoprire; alcune sono di un solo colore, ed altre, sebbene in gran parte rovinate, dipinte a chiaroscuro di varie tinte. Lasciando

qualunque altra descrizione dei minimi dettagli, noi ci atterremo al festone di foglie di lauro dipinto sopra un vovolo, e alla rappresentanza di quelle figure che in diversi naturali atteggiamenti sembrano far forza le une contro le altre. Analizzando questa composizione, si rimane, direi, attoniti nell'osservare la squisita maniera con la quale son disegnati i personaggi e gli ornamenti di questa scena, la facilità che si ammira nella loro disposizione, e la naturalezza grande dei movimenti loro, la sveltezza delle loro proporzioni e in generale l'imitazione del buono. Nell'esecuzione però non c'è, a dir vero, gran finitezza, ma all' incontro quelle figure sono pennelleggiate con una franchezza tale, anzi con una bravura che può dirsi magistrale (1).

L'istessa osservazione relativamente alla poco diligente esecuzione, possiamo fare in quelle altre pitture, scoperte nell'istessa Tarquinia e in prossimità delle precedenti; ma questa negligenza è compensata da somma franchezza di pennello, che, a mio credere, indica sempre una mano veramente maestra.

Sono varie stanze sotterranee, ornate a stucco in diverse maniere, alcune con molta semplicità, altre con maggiore ricchezza, come si vede in quelle tre che ànno una doppia fascia d' iserizioni etrusche attorno alla superiore parte della parete, e sotto, una specie di fregio composto di figure. Altre poi sotto le medesime figure ànno un ornamento che sembra fingere un architrave, ma generalmente tutte le pitture sono eseguite negli stessi bassirilievi a stucco che servono d'ornato, di

(1) Piranesi, Diverse maniere di ordinare i cammini ec.

maniera che ne risulta un intreccio vago e grazioso. Osservandone specialmente la composizione, tutto ci fa conoscere che l'autore di quella pittura non dovesse essere un artefice volgare, e quel franco pennelleggiare, il disegno, il giudizioso modo con cui son disposte le figure, i loro atteggiamenti e gli ampi e ben piegati panneggi, ci spingono a ritenere che egli sicuramente era in possesso dell'arte, e perciò in stato di produrre altre opere di assai maggiore pregio (1).

In quelle altre poi delle quali parla il Garambi nella sua lettera al Tiraboschi, scoperte nelle medesime colline di Tarquinia, e che in complesso rappresentano misteri relativi allo stato delle anime dopo la morte, i colori in generale sono assai ben conservati, e più degli altri il giallo, il verde e il rosso, quantunque le figure paiano come quasi fossero coperte di un velo, e scure, in modo sempre da distinguersi bene non solo le loro attitudini, ma l'esatta maniera con la quale sono contornate. Benchè in quelle pitture non troviamo quella magistrale bravura di pennello che nelle precedenti, l'esecuzione però è più finita, e nell'insieme tanto la composizione e il disegno, quanto le mosse e i panneggi, fanno scoprire un artefice di buona maniera (2).

Tanto l'Inghirami che il d'Agincourt (3) riportano intagliati alcuni disegni di altre pitture ritrovate nelle grotte di Corneto. Alcune rappresentano certe figure con grandi ali, le quali con istrumenti in forma di grandi

(1) Morten, Philosoph. Transac. 1763.
(2) Garambi, Lettera al Tiraboschi 1786.
(3) Storia dell'arte.

martelli percuotono un' anima dannata all'inferno. Altre figure del medesimo fregio dell' istesso ipogeo rappresentano un personaggio seduto sopra un carro tirato da due geni alati, l'uno bianco ed indica la sorte felice, e l'altro nero esprimente l' infelicità. In queste pitture, secondo il mio intendimento, parmi scorgere una composizione benintesa, un disegno ed uno stile perfetto.

Altre pitture sembrano essere allegorie circa il destino delle anime, e in una di cui il Micali (1) riporta l'intaglio vedesi una donna in bianca veste e cuffia rossa in capo, seduta sopra un carro tirato da due geni alati, uno bianco e l'altro nero, e ambedue con un panno rosso che appuntato su di una spalla, gli ricopre la vita e parte delle gambe. Dietro il carro è una figura con calzari neri avvolta in un panno bianco, e sembra parlare con un genio nero che verso quella stende la destra, tenendo ferma la sinistra su l'estremità del lungo manico di un martello che poggia a terra. Anco questa pittura sembrami di buonissimo stile e disegno; vi sono panneggi assai ben condotti, ed i colori parmi che fossero maneggiati con facilità.

Generalmente parlando, tutte le pitture sin' ora scoperte negli scavi dell'Etruria, sono rappresentanze allusive alle dottrine acherontiche degli Etruschi su lo stato e la vita delle anime dopo la loro separazione dai corpi. Vi si vedono figurate assai bene cene in onore dei Mani, ludi atletici, corse di carrette, e varii altri festeggiamenti, ma per lo più scene relative allo stato dell'anima

(1) Monumenti a illust. la Stor. degli antichi popoli italiani.

dopo la morte, e liete danze di giovani che col suono di musicali istrumenti rendono più delizioso alle anime giuste il beato soggiorno dei campi Elisi.

Talvolta però rappresentano combattimenti, e in uno di questi sono effigiate sei figure ignude che pugnano l'una contro l'altra, tenendo i rotondi loro scudi; altre ànno scudi quadrati, e sono ancora per la maggior parte nude. In altri conflitti di questo genere, veggonsi dei combattenti immergere nel seno dei loro nemici l'acuto stile, e in una di queste pugne accorre un vecchio re, cinto il capo da una corona a punte, la quale con grande probabilità par che sia la più antica corona reale di questa forma, che trovasi nei vetusti monumenti della primogenita scuola italiana delle arti.

In altri fregi anco ritrovati nelle necropoli dell'Etruria centrale sono pitture di altro genere, imperocchè vi si vedono rappresentati degli uomini nudi, e solo una striscia di panno color celeste pende loro dagli omeri, avendo in mano, chi uccelli, chi la cetra, o dei vasi con i quali innaffiano gli arboscelli dipintivi, ma tutti in un movimento, quasi che formassero un ballo. In un altro quadro si vede effigiato un cavallo, su cui è montato un nudo garzone con sferza nella sinistra. Un palafreniere, parimente ignudo, con lunga e folta capigliatura guida per le redini il cavallo, avanti al quale va un servo nudo del pari, se non che à un piccolo panno svolazzante agli omeri: egli à in mano un'arme che molto simiglia alla scure. Il fondo del quadro è ornato di animali e di fiorami, come in un altro quadro, ove è dipinto oltre una belva feroce, un giovine cavalcato su di un cavallo.

Queste opere però sembrano essere delle più vetuste, che sieno giunte a noi dalla prima scuola pittorica sorta in antico nel centro dell'Italia. Il secco e tagliente disegno delle figure, la loro disposizione, la forte e risentita tensione dei muscoli, l'uniformità delle teste, la trascuratezza delle estremità, il fantastico e capriccioso colorito, le crude e nerastre tinte, le troppo lunghe proporzioni dei cavalli, dei leoni, e degli altri animali, e i medesimi ornamenti di fiorami, tutto insomma manifesta un'arte antica, ma giovine ancora nel suo progresso, a cui giunse posteriormente.

Le medesime osservazioni è d'uopo fare in quelle altre pitture, nelle quali si vedono dei condannati al supplizio dell'inferno: le figure sono interamente nude, con le mani legate in alto, in modo che restino col corpo penzoloni, e tormentati con lunghi martelli da geni alati, alcuni dei quali sono espressi con una lunga face in mano. Queste pitture rimontano, a quanto pare, alla stessa epoca, se non ad una più remota di quella in cui furono dipinte le precedenti. Vi si nota un po'più della solita rigidezza e secchezza del primitivo stile toscanico, la medesima negligenza nelle estremità; e la musculatura è ugualmente troppo risentita.

Nè più moderne, a mio credere, sono le altre pitture che sembrano essere probabilmente relative alla psicostasia degli Etruschi: rappresentano un carro, su cui è un gran vaso, tirato da due geni, e seguito da due altre figure in lunga veste con una specie di pala su la spalla, mentre va dietro un altro genio che cammina poggiandosi su di un lungo bastone. In un altro fregio vedesi un genio che sembra seduto, poggiando la sinistra sul

manico di un bidente; presso lui, son disposte l'una dopo l'altra varie figure in lunga veste, portando una specie di mazza su la spalla; a loro segue un'altra figura seminuda, che con lunga freccia in mano, sembra dal suo movimento quasi che ballasse.

Ma tralasciando qualunque altra rappresentanza, onde son ornate le pareti dei sepolcri nelle grandi necropoli di Tarquinia, di Veja, di Chiusi e di altre città, la più bella e la più pregevole pittura etrusca di quante ne conosciamo sin' ora derivate dalla vetusta scuola toscanica, è a mio parere quella, della quale l'Inghirami e il d'Agincourt ne ànno riportato l'intaglio, e specialmente il Micali che ne à pubblicata la tavola diligentemente colorata, conforme all'originale.

Rappresenta una lotta di gladiatori, espressa in otto figure dipinte sopra un fondo nero, ed il quadro è cinto da un fregio a foglie di lauro. Tre di quei combattenti sono affatto ignudi, due portano uno stretto di panno rosso, che dalla spalla cade svolazzando sino alle gambe, e le altre soltanto coperte anco in rosso da una tunichetta, che dalla vita riveste sino a metà delle gambe. Alcuni di essi sono armati di largo e acuto stile, e tre soltanto ànno nella sinistra il rotondo scudo, con cui si difendono dai colpi dei loro avversari. La pugna è accanita, e già un di essi cade a terra ferito, e un altro di robuste forme impedisce con la mano che il vincitore ritenti i suoi colpi ferali sul vinto, mentre un altro lì presso, disarmato, dal suo atteggiamento, e dalle braccia che innalza in aria, pare che gridi onde cessi quel fiero e sanguinoso conflitto.

C'è in tutta questa ben distribuita composizione

un insieme e un dettaglio che può sicuramente appagare un critico severo: il nudo, la ragione anatomica, i movimenti, il disegno, e i contorni sono espressi con intelligenza, arte, e maestria grande, e nel colorito stesso parmi vedere la mano di un artefice che diligentemente padroneggia il pennello. Questa sola opera basta a far conoscere quanto gli artisti etruschi fossero versatissimi nello studio del nudo, e con quanta ragione sapessero dimostrare i muscoli e le membra in movimento: tutto ivi fa vedere una maturità, una perfezione di stile, che siamo soliti osservare nelle più venuste statue, nei più raffinati lavori di orificeria, nelle più belle patere, nei più preziosi vasellami che abbia mai prodotto l' arte rappresentativa etrusca; e a mio parere non si può ideare figura migliore per felicità di mossa e di disegno di quella, che vedesi col braccio in alto presso il ferito, nè di quell' altra accanto che mostra inorridirsi a sì accanito combattimento; insomma questa pittura evidentemente fa vedere, che gli Etruschi abbiano con successo completo coltivato l' arte del dipingere.

Già noi precedentemente abbiamo parlato di altre produzioni pittoriche della primogenita scuola italiana, e dall' insieme di esse si può con sicurezza inferire, che quegli artefici non solo maneggiavano la matita in modo da segnare con esattezza i contorni, dare alle membra le giuste proporzioni, ed atteggiare le figure con naturalezza, ma che erano di già pervenuti a quella maturità di gusto, a quella pratica di operare, che palesa visibilmente una bravura tale di esecuzione, anzi una specie di sprezzatura, alla quale di certo non si può arrivare, se non da chi si trova in pieno possesso del-

l'arte, da chi insomma è grande maestro. Infatti che si può desiderare di più, dopo la perfezione che si ammira in tutte le diverse parti della benintesa composizione della lotta dei gladiatori? Come si potrebbero muovere, disegnare meglio quelle figure? Oh, io non mi stanco mai di guardare quella pittura, e poichè il mio trasporto potrebbe spingermi a laudarla più di quanto ò giustamente fatto, finisco dicendo coll' Inghirami, che nell'insieme segna un bel motivo, impossibile ad inventarsi da chi non à gusto e pratica grande nelle arti belle.

Ma se nella maggior parte delle pitture, delle quali abbiamo sin ora parlato, non troviamo quella gran morbidezza di disegno, quell'intreccio di composizione, quei pittoreschi aggruppamenti, quella naturalezza di atteggiamenti, quegli ampi ed eleganti personaggi, quella idealità di tipi che costituiscono i caratteri del migliore stile etrusco, che in pregio gareggia sicuramente con l'ellenico; se in generale lo stile di quelle pitture, ritrovate nelle varie città dell'antica Etruria, non sia del più perfetto, specialmente nelle figure umane, le forme delle quali sono meno svelte, e con minore maestria disegnate che quelle degli animali, in cui mostrarono uno studio e una intelligenza grandissima, se le teste per lo più sono effigiate di profilo, se il colorito, spesso usato senza ragione, e talora punto conforme alla natura, veggendosi dei cavalli di un colore azzurro, uomini ed altri animali dipinti con opposti e variati colori, mostra più che la verità e la bellezza delle tinte, un certo effetto che si cercava ottenere col contrapposto dei più vivaci colori; se talvolta insomma la maniera del disegno è affatto lontana dal tipo etrusco, non

debbesi perciò ritenere che l'arte pittorica etrusca non abbia dato delle produzioni eccellenti.

Assai malamente si giudicherebbe del valore che di certo ànno dovuto avere pittori etruschi, se unicamente si prendessero in esame le opere da loro dipinte nei sepolcri: in quei sotterranei, ove la luce non vi penetra minimamente, o pochissimo, la delicatezza di un'opera finita sarebbe stata quasi inutile. Tutto piuttosto serviva per dare alla tomba un certo ornamento, un puro apparato, onde io inclino a credere, che fossero chiamati per simili lavori artefici mediocri, e quelli probabilissimamente che esercitavansi particolarmente a decorare i monumenti sepolcrali, come in Atene, ove secondo ci narra Aristofane (1) erano dei pittori, che altro non dipingevano che i vasi, con i quali era costume ornare i luoghi mortuari: come sono quelli ritrovati nei sepolcri del Ceramico e del Pireo.

Ma la bontà che osserviamo in alcune di quelle pitture, la perfezione che ammiriamo in alcune altre, il merito grande mostrato dagli artefici etruschi in tutte le altre arti rappresentative, e gli elogi fatti da Plinio (2) alle pitture di Ardea e di Cere, che nei suoi tempi tenevansi per opere di pennelli etruschi, e anteriori alla fondazione di Roma, credo che bastino, onde si abbia a conchiudere per l'eccellenza che sicuramente ebbe in antico l'arte pittorica italiana.

Già dalla suddetta composizione che esprime la lot-

(1) Aristoph. Eccles. V. 988, sq. V. 1024.
(2) XXXV. 3.

ta dei gladiatori, e ancora da quell'altra, nella quale sono rappresentate due figure ignude nell'atto di lanciare lo stile nel seno di un loro avversario, ugualmente nudo; pittura ritrovata pure essa su le pareti dei sepolcri nelle grandi necropoli di Tarquinia, e degna di particolare considerazione, per la maniera del disegno, dei contorni, della composizione, delle mosse e della scienza anatomica, parmi, considerato il tutto, che nulla si opponga al merito grandissimo che certamente si deve accordare alla prima scuola pittorica, sorta in antico nel centro dell'Italia incivilita. Escludendo fin quelle pitture che rimontano al più vetusto stile toscanico, quando noi nei sepolcri dell'Etruria, ove naturalmente ànno dovuto essere impiegati gli artefici inferiori, troviamo delle pitture come quelle due or ora rammentate, parmi che con grande ragione si possa ben presumere, esserei pure stati in Etruria degli artefici assai distinti, cioè che di un merito veramente grande ànno dovuto essere quelli che venivano chiamati a decorare col loro pennello i templi, gli edificii pubblici e i palagi signorili. D'altronde i tanti preziosi monumenti, che tuttodì si vanno dissotterrando, porgono più valido appoggio ai miei argomenti, i quali, verrà forse un giorno in cui saranno luminosamente comprovati da una grande scoperta monumentale, che finirà di dileguare quelle leggiere nubi che, secondo alcuni, adombrano tuttora certi punti della storia pittorica degli Etruschi.

Tuttavia, in espettazione di una scoperta così interessante, abbiamo ancora un altro genere di monumenti toscanici che specialmente serve ad illustrare completamente la storia pittorica della prisca Italia. Infatti i vasi,

che le ripetute diligenti osservazioni dei dotti antiquari ànno determinato di origine veramente etrusca, non sono essi i più bei monumenti, nei quali possiamo riconoscere lo stato della pittura presso quel primo popolo civile d'Europa?

I caratteri che distinguono principalmente questi vasi sono la morbidezza del disegno, l'intelligenza della scienza anatomica, l'arte del ben comporre, e di panneggiare con gusto, la giustezza delle proporzioni, la scelta delle forme, e l'espressione vera delle mosse, non che la vaghezza e la varietà grande dei componimenti che vi sono rappresentati, la finezza di certe parti ornative, e la facile franchezza dei tratteggiamenti; ed a questi pregi possiamo aggiungere l'eleganza e la bellezza del lavoro della terra, ove si scorge un tale raffinamento da contendere, direi, con le più belle manifatture di simil genere, che escono dalle migliori fabbriche moderne.

Nella maggior parte di questi vasi sono rappresentanze allusive al corso degli astri, al contrasto degli elementi; alle dottrine cosmogoniche, animastiche, e al trionfo dell'anima su i contrasti della vita mortale. Talvolta poi rappresentano scene di pugilato, di baccanali o deità superiori del panteon etrusco, o una gigantomachia; ma qualunque sia l'argomento della loro rappresentanza, pare che questi vasi fossero appositamente destinati per decorare le tombe, imperocchè quasi tutti sin'ora sono stati ritrovati ne' monumenti sepolcrali.

Già il lettore comprende benissimo che noi qui non parliamo dei vasi di terra nera scoperti nelle necropoli di Vejo e di Chiusi, nei quali i figuramenti sono delineati con semplice graffito lineare, o modellati su la cre-

ta molle, con lo stecco, a bassorilievo, che pur sono bellissimi pel disegno, per le forme archetipe ben proporzionate e vaghissime, per l'eleganza dei fregi ornamentali, e pel magistero grandissimo dell'artifizio tecnico; nè dei vasi storiati in terra nera da Cere, che sono ugualmente pregevolissimi; ma parliamo dei vasi dipinti delle officine ceramiche di Chiusi e di Arezzo, e di questi ultimi specialmente, essendo i migliori fra tutti quelli sin' ora ritrovati in Etruria, non solo per la finezza della creta, e varie altre particolarità tecniche, sibbene pel magistero grande in ciò che riguarda lo stile anatomico, e del panneggiare, non che il disegno, il gusto delle forme e gli atteggiamenti.

I vasi aretini, di cui parliamo, furono scoperti nel 1841 in un predio prossimo a Lucignano di Val di Chiana, in un luogo detto *Casalta*, ove è stato parimenti rinvenuto un sepolcro spettante alla *gens Spurinna*, come leggesi da talune iscrizioni etrusche. Con questi vasi furono pure trovate delle urne cinerarie, ed altri oggetti, che trovansi tutte in potere del sig. F. Aliotti di Arezzo (1).

In uno di questi vasi, che è quello segnato di n.° 2 nella tavola XXXV del Micali, vi è rappresentata una scena d'Amore, o l'episodio di un Idillio, con figure rosse sopra un fondo nero. Da un lato vedesi una donna in tunica a brevi maniche e peplo, posta fra due giovani, palliati sul nudo. Uno di essi, che sembra un genio o un nume marino, à nella destra mano un pesce, mentre con la sinistra offre alla ninfa un nicchio del genere degli uni-

(1) Micali loc. cit.

valvi, quasi direi in contraccambio del fiore, cui ella graziosamente porta in mano. L'altro con bastone nella destra, dai suoi passi rapidi, mostra sdegnoso allontanarsi, come se ei fosse geloso del tratto gentile di quel giovane. Nel lato opposto del vaso sono effigiati tre altri giovani che, pure essi con pallio sul nudo, tengono fra loro un animato colloquio, e come che giurino, alzano la mano con le ultime due dita chiuse, col medio e l'indice alzati, e il pollice steso.

Malgrado la semplicità con la quale sono rappresentate queste due scene, le figure son disposte vagamente, e lo studio del nudo, l'ampiezza dei ben piegati panneggi, lo stile del disegno e la scelta delle forme ci fanno conoscere essere questa un'opera di un ragionevole pennello etrusco; per quanto poi vi si noti una certa esagerazione nel gesto delle mani dei tre giovani, un'espressione piuttosto affettata, una minuta diligenza nello sfilare i capelli, e sin'anco i peli delle palpebre, e una certa disuguaglianza nella forma degli occhi.

Bellissimo è pure il gran vaso che trovasi nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Pietroburgo, e nel quale sono rappresentate tre storie, delle quali la prima esprime il re Edipo innanzi a cui sta la domata Sfinge che gli va dolcemente poggiando la zampa anteriore sul ginocchio sinistro; nella seconda si vede un guerriero, che, gettato lo scudo a terra ed impugnata la spada, si difende coraggiosamente da un terribile grifo che furibondo gli si avventa contro; nella terza è effigiata la maga Circe, seduta sopra uno scoglio nell'isola d'Aea, avente in mano la verga incantata, e mostra compiacersi d'avere trasformati in belve feroci i compagni di Ulisse.

In questa pittura, le figure dipinte a rosso sopra un fondo giallognolo fosco, e di tratto in tratto lumeggiate con bianco e giallo, sebbene non abbiano belle fisonomie, e pare che siano disegnate con qualche durezza, ed atteggiate con poca naturalezza, tuttavia l'ordine della composizione, le giuste proporzioni delle membra, la precisione dei contorni e l'intelligenza anatomica, comunque accenni un certo risentimento nei muscoli, fanno sempre considerare questo vaso come una delle più ragguardevoli opere etrusche. Vi è poi la figura del guerriero disegnata ed atteggiata con grandissimo intendimento.

Di gran pregio è parimenti il vaso dipinto, trovato nel 1842 a Vejo, e rappresentante la lotta di Atalanta contro Peleo, nei giuochi in onore di Pelia. Peleo vi è figurato con barba e interamente ignudo, mentre un breve panno copre la nudità della figlia di Tasio, che di già sembra prevalere sul suo valoroso competitore. Quindi sono due giudici, l'uno barbato e l'altro imberbe, ambidue vestiti di tunica e pallio, e tenenti in mano il raddo, come distintivo della loro magistratura. Dietro ad essi son due donne in tunica talare e peplo che loro ricopre le braccia e le mani, e sembrano essere spettatrici dell'atletico combattimento.

Tutto in questa pittura è beninteso, e tu non sai se sia maggiore o il vigore o la franchezza del disegno, o la intelligente maniera con la quale è distintamente dimostrato il nudo dell'eroina delle foreste di Arcadia e del figlio di Eaco, o se prevalga la bellezza delle forme, la leggiadria della composizione, o la naturalezza degli atteggiamenti.

E che dobbiamo ora dire dei pregi della composizione, del disegno, del nudo, dei contorni e del panneggiato che ammiriamo nel vaso che dal cardinal Gualtieri passò nella Biblioteca del Vaticano? In esso sopra un fondo nero è rappresentata da un lato una figura in rosso, secondo l'interpretazione dell' Inghirami, Orfeo in colloquio con Plutone, dietro il quale s'innalza una colonna su cui è una statua, e che divide questi due personaggi dagli altri che veggonsi sotto un ombrello, ove presso Proserpina è assisa Euridice, di cui Orfeo pare che chieda la restituzione. Nella parte opposta del vaso vedesi una donna che suona la doppia tibia, e dietro lei è un satiro, che sostiene con due dita su la pianta della mano una specie di cembalo, posto verticalmente; avanti poi alla donna è un altro satiro imberbe con lunga asta in mano terminata con delle foglie, egli è tutto nudo come il precedente, se non che dal braccio destro gli pende innanti un lembo dell'ampio manto che gli ricopre soltanto il dietro della persona, e che ei distende con la sinistra. Avanti a questo è un altro satiro barbato che à in mano una specie di bastone, e tutti sen vanno ballando, seguendosi l'uno all'altro.

In queste pitture abbiamo un bel saggio di quanto valessero i pennelli etruschi, poichè l'artefice nel disegnare, comporre, vestire ed atteggiare i personaggi di queste due scene, à mostrato arte ed intelligenza, che à parimenti spiegato nel nudo e nell'esatta proporzione delle membra.

Questi vasi, incontrastabilmente etruschi, poichè ritrovati in Etruria, e di stile affatto nazionale, rimontano alla seconda epoca della prisca scuola pittorica ita-

liana, oltre la quale abbiamo creduto per ora non avanzarci, imperocchè le opere etrusche, che dicomsi della terza maniera, essendo della maggiore perfezione pittoresca, ànno sin'ora lasciato in dubbio gli eruditi, se siano veramente lavori esciti dalle officine nazionali, o da quelle straniere; anzi coloro che tengono pel sistema ultragreco, malgrado le iscrizioni etrusche che avrebbero dovuto trarli d'inganno, ànno preteso riconoscere nei medesimi, non solo l'influenza del gusto dei maestri ellenici, ma sin'anco l'imitazione del loro stile.

In seguito noi faremo vedere ciò che principalmente à contribuito a far cadere in inganno coloro che vogliono far derivare il maggior progresso artistico etrusco dall'influenza greca, e dimostreremo, che la civiltà ellenica fu un benefizio dei Pelasghi, e singolarmente del ramo italiano, il quale, come dice il gran filosofo di Torino (1), supera in grandezza gli stessi Greci; sia perchè la maturità degli Elleni fu posteriore a quella degli Etruschi, e perchè i primi fiori dello stesso ingegno ellenico sbocciarono in quella parte della nostra penisola, dove nacque il nome d'Italia, simboleggiativo della stirpe giapetica, e furono educati dagli spiriti italiani. Infatti le tre scuole elleniche più illustri, cioè l'Accademia, la Stoa e il Peripato, figliate dal moto socratico, furono pronipoti delle orgie italiote; e il gran principio del Neo, ordinatore dell'Ile, e distinto da essa, che Socrate tolse dal suo maestro Anassagora, è sostanzialmente un concetto pittagorico.

Ma parlando delle pitture di questi vasi, noi non

(1) Gioberti, Primato morale e civile degli Italiani.

intendiamo indicare i migliori esemplari dell'arte pittorica etrusca, imperocchè, comunque per maestria e franchezza di disegno, e per tutte le altre parti della teorica artistica, come per l'artificio plastico, siano quei vasellami assai pregevoli, tuttavia non cessano di essere opere di pennelli secondari, che sicuramente dovevano essere quelli artefici che si esercitavano a dipingere nelle officine ceramiche, come si vede anche oggi nelle nostre fabbriche di porcellane.

Tuttavia da queste stesse pitture si può preventivamente trarre argomento, che l'arte pittorica della prisca Italia abbia dovuto giungere alla più completa perfezione, anco in questa seconda epoca; e tralasciando le opere che tuttora sono l'oggetto di controversia etrusco-greca, stando ai pregi artistici, ond'abbondano i diversi monumenti sin'ora scoperti, specialmente il genere dei vasellami e dei candelabri, la ragione m'induce a ritenere, che, in quell'epoca in Etruria ci ànno dovuto essere dei grandi maestri, le opere dei quali non ànno potuto arrivare a noi, essendo state tutte dipinte nelle pareti dei tempii e degli edifizi, dei quali non resta vestigio alcuno, almeno che si conosca.

L'argomento sembrami naturalissimo, ed io credo che nei secoli nei quali i nostri posteri saranno distanti da noi, quanto oggi noi lo siamo dagli Etruschi, se disgraziatamente i preziosi affreschi e le stupende tele dei nostri valentissimi artefici non esistessero più, e perdute fossero ancora le storie pittoriche, le future generazioni, dai soli superstiti nostri vasi di porcellana, nei quali sono imitate, talvolta in discreta maniera, le opere dei nostri valorosi artisti, potranno presuntivamente dedur-

re, che, contemporaneamente a questi dipintori di vasellami, sono fra noi dei grandi artisti, che con invenzione e maestria grandissima decorano col loro pennello le nostre basiliche e i nostri palagi.

Ma tornando all'assunto, dirò se una fanatica e inveterata opinione non ci avesse fatto per l'innanzi dichiarare per greci o romani tutti i monumenti artistici rinvenuti in Italia, non avrebbe sicuramente avuto luogo la questione se le arti in Italia fiorissero prima che in Grecia. Ove gli oggetti ritrovati si fossero giudicati senza prevenzione, si sarebbe fin da principio venuti a capo della soluzione di questo problema storico; tantopiù che Winckelmann stesso dice apertamente, che gli artisti romani nei tempi della repubblica ànno imitato i lavori degli Etruschi, come lo veggiamo ad evidenza in un vaso di bronzo a forma di cilindro, esistente nella galleria del Collegio romano (1). Ritenuto questo, non è probabile che li abbiano ancora imitati i Greci nella loro venuta in Italia, e che queste imitazioni greco-romane, non siansi limitate soltanto in un tempo presso che determinato, ma che siensi ripetute sempre, anco quando già le arti erano nell'apogeo della loro perfezione?

Questo però sembra potersi assicurare; e il certo si è, che in Italia sono stati scoperti molti vasi di stile greco, e con iscrizioni anco greche, mentre niuno antico storico ellenico dice che in Grecia si conoscesse l'arte dei vasellami; e sebbene alcuni, come Strabone, parlino di preziosi vasi, trovati in Corinto, e soliti darsi pieni dell'olio di Minerva ai vincitori dei giuochi d'Atene, egli, nè al-

(1) Loc. cit.

tri ci ànno mai detto che quei vasi fossero tenuti in pregio come opere di pittura.

Vuolsi però che tempo addietro siensi trovati in Grecia alcuni vasi dipinti, ma non avendoci quegli archeologi provato mai con testimoni oculari il nome dello scopritore, il campo ed il giorno della scoperta, onde render valido un ritrovamento così importante, noi non siamo in obbligo di accettare per vera tale notizia; tanto più che quei vasi trovati in Tebe e in Corinto, e illustrati per la prima volta dal Millingen, e quindi dall'Inghirami, non sono stati sottomessi al bagno dell'acqua forte pura per iscoprire se vi siano stati fatti dei restauri moderni. D'altronde questi vasi sono di uno stile sì rozzo, che ove pure si provasse che fossero greci, la questione rimarrebbe sempre irresoluta. Ma per avere rinvenuto in un gabinetto, o in qualunque altro luogo della Grecia due, quattro, sei vasi dipinti, parmi che non si possa con sicurezza conchiudere, essere stati colà lavorati da antichi artefici greci. Oramai sono moltissimi secoli che la Grecia trovasi in commercio con l'Italia, e perciò nulla è più verisimile, quanto che quei pochissimi vasi ivi trovati, vi sieno stati trasportati dall'Italia. D'altronde è un fatto incontrastabile, che sin'ora in tutte le escavazioni fatte in Grecia, vi sono stati sempre mai scoperti dei bronzi, dei marmi ed altri simili monumenti dell'arte ellenica, ma giammai è stato dissotterrato un vaso fittile dipinto.

Ciò è all'incontro di quel che accade quotidianamente in Italia, ove si sono ritrovati migliaia e migliaia di vasi etruschi, poichè lo dichiara il luogo della scoperta, e le iscrizioni in antichi caratteri nazionali; e mol-

tissimi di essi, ciò che principalmente importa considerare, sono del più perfetto stile pittorico. Oramai la scoperta di questi vasi non solo à servito a farci conoscere lo stato dell'antica pittura italica, ma molto più a risolvere la questione cotanto agitata, se la civiltà etrusca sia anteriore alla greca.

Già il Guarnacci, il Bonarroti ed altri eruditi, dopo i monumenti ritrovati, avevano portata opinione della priorità delle arti in Etruria; ma in generale gli archeologi, fedeli direi alle antiche tradizioni, che tutto ciò che abbiamo di bello in arte à dovuto escire dalle officine degli Elleni o dei Romani, rinunciando all'evidenza e alla storia antica che celebra il valore degli Etruschi nelle arti belle e in ogni altra disciplina, ànno abbracciata l'opinione greco-romana.

Così il Lanzi, seguendo il parere di Winkelmann, dice che i Greci dovettero contribuire all'avanzamento delle arti in Etruria, per mezzo delle colonie mandatevi, e del commercio che vi tenevano (1); ma egli trattenendosi d'esaminare se la scuola etrusca abbia preceduta la greca, quantunque poi dichiari *che in certa età e in certi luoghi l'Italia abbia potuto nel disegno prevalere alla Grecia*, parlando del sistema del Guarnacci, secondo il quale l'Etruria influì ai progressi degli Elleni, dice: *Può essere che il tempo riserbi all'esame dei posteri qualche monumento favorevole alla sua sentenza; ma quelli che abbiamo la contrariano apertamente.* Ben diversamente avrebbe di certo detto il Lanzi, se avesse scritto dopo il 1829, nel quale anno si scoprirono dal principe di

(1) Notizie della scultura degli antichi.

Canino molti monumenti etruschi che risolvono definitivamente la gran questione, la quale fra i suoi propugnatori à avuto il Winkelmann.

Questi contradicendoci apertamente, poichè cominciando col dire che presso le antiche nazioni etrusche ebbero comodo le belle arti di fiorire, mentre i Greci facevano i primi tentativi, e gli innumerevoli monumenti etruschi che abbiamo, *dimostrano che questi popoli già le arti coltivassero prima che i Greci dar sapessero una regolare forma alle opere loro*, soggiunge, *che il miglior mezzo di sostenere l' opinione comune in favore degli Etruschi, sarebbe di produrre dei vasi trovati effettivamente in Toscana; ma sin qui niuno ne à potuto mostrare.*

I monumenti etruschi, trovati negli scavi del principe di Canino, sembra che rispondano alla sfida di quello storico, tanto per la parte artistica, quanto per la loro originalità, non che per la quantità che si desiderava averne, imperocchè *qualche monumento scoperto in Toscana, e somigliantissimo al buon secolo della Grecia, l' aveva fatto esitare a distinguere le opere etrusche dalle greche.*

I vasi scoperti dal principe di Canino, nelle sponde della Fiora, detta anticamente Ariminia, nel centro dell' antica Etruria, ascendono al numero di due mila (1), che con altri mille rinvenuti verso quelle medesime contrade per cura di Dorow, Candelari, Campanari e Fossati ànno riempiuto tutto il mondo artistico. Moltissimi di quei capi sono di bello stile, e molti di essi possono su-

(1) Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del principe di Canino.

perbamente sostenere il confronto con le migliori opere greche.

Questa circostanza locale, e questa loro eccellenza ànno vivamente eccitato l'attenzione degli eruditi, poichè si è potuto pertanto stabilire un fatto storico relativo alla posizione precisa di Vetulonia, capitale dell'impero etrusco, e nell'istesso tempo porre fuori di dubbio che le arti, come le scienze, fiorissero nella prisca Italia, quando ancora la Grecia avvolgevasi nella barbarie, ed il resto d'occidente dormiva sempre in una notte di dense tenebre e di perfetta ignoranza.

Fra quei due mila trovati tutti nel medesimo sito, a levante e ponente del Monte Cucumella, e nello spazio di un rubbio di terreno, ve ne è uno che trovato il 22 Aprile di quell'anno nello scavo detto Cannelocchio, ipogeo della famiglia Arionsa, presenta le più splendide prove a favore del nostro assunto. Esso è quel vaso segnato col numero 1587 del catalogo, avente l'iscrizione VITHLON OCHEI, e per pittura i popoli vetuloniensi, come lo denota quella matrona e quella figura virile che vi si vedono in atto di far corteggio all'antico Bacco.

Alla bellezza artistica di questo vaso, per ciò che riguarda gusto di stile, morbidezza di disegno, intelligenza d'aggruppare e naturalezza nell'espressione degli affetti e delle mosse, al sito ove esso cogli altri capi è stato trovato, bisogna anco aggiungere gli ipogei delle principali famiglie etrusche con le loro iscrizioni con caratteri nazionali, che distruggono qualunque dubbio che vuolsi mettere innanzi sull'origine di questi sepolcri e dei capi lavori d'arte che vi sono stati ritrovati.

Oggimai se ne sono trovati in sì gran copia e con

segni così veramente etruschi, da potere somministrarci le più valevoli prove e le più chiare ragioni in favore dell'eccellenza della pittura etrusca. Essi sono di varii colori, e dai medesimi apprendiamo, che gli artisti di quella grande nazione italica per lo più si applicarono alle rappresentazioni mistiche, simboliche ed allegoriche, ciò che mostra l'ingegno certamente non volgare di quegli artefici, nell'imprendere a trattare simili rappresentanze.

Le lettere etrusche che leggonsi in moltissimi di questi vasi offrono la prima sicura prova della loro origine, e ove mai, come talvolta è accaduto, se ne trovino in terra etrusca di quelli che altro non sono che opere greche fatte con imitazione del primitivo stile toscanico, ciò non fa che accrescere sempre gli argomenti per la superiorità degli Etruschi sugli Elleni; imperocchè un popolo dotato di potenza d'ingegno e di attitudine di fare, tende sempre ad elevarsi sugli altri con la propria facoltà inventiva, e lungi di ripetere le altrui produzioni, cerca distinguersi con la propria originalità.

Sembrami che dopo la scoperta di questi monumenti l'opinione dell'anteriorità delle arti in Italia, cioè del primo incivilimento italico, non possa andare più soggetta ad alcuna controversia, e coloro che ànno sostenuto il sistema ultra-greco, per scarsezza di monumenti incontrastabilmente etruschi, bisogna che oramai si alzino la visiera ed escano vinti fuori del campo della sfida. L'epoca stessa, a cui rimontano questi vasi, favorisce in un modo inconcusso l'opinione etrusca, imperocchè Vetulonia, sede della potenza etrusca, aveva cessato d'esistere nei primi secoli della fondazione di Roma, e l'epoca

della sua distruzione è così remota che sino al 1829 non si aveva veruno indizio ove essa sorgesse.

Or dal perchè gli ipogei, e con questi i vasi di terra, i bronzi, gli ori, i scarabei ec. ivi trovati, ci fanno conoscere il luogo preciso ove superba di civiltà s'inalzava la capitale dell'Italia antichissima, dal perchè quei monumenti ci rivelano di quanta luce splendessero le arti presso quel primo popolo incivilito d'Europa, altra conseguenza noi non possiamo dedurre, se non essere quei monumenti anteriori non solo alla fondazione di Roma, ma sin'anco all'epoca in cui la pittura cominciò a fiorire nelle diverse città della Grecia.

Sino al quarto secolo di Roma, l'arte presso gli Elleni non aveva fatto alcun progresso, mentre nei tempi di Vetulonia aveva progredito notabilmente: ciò è una solenne prova che gli oggetti trovati negli scavi del principe di Canino rimontano ad un'epoca anteriore per lo meno di quattro secoli a quella in cui fiorì Fidia, che con gli altri artisti rese celebre il secolo di Pericle ed Alessandro; dunque l'Italia, e non la Grecia, è stata ab antico, la prima nazione incivilita d'Europa. È ammesso generalmente dagli storici, che gli Etruschi, nei secoli di Troia, dominavano l'Italia tutta e i due mari, compresa la Magna Grecia, la Sicilia e le altre isole; è una verità anco storica, che allora gli Etruschi essendo non solo padroni dei loro mari, ma di quelli degli altri, combattevano gli Argonauti, avevano esteso il loro commercio in Mitilene e in tutti i luoghi dell'Arcipelago, facendosi strada per tutto con la fiaccola della civiltà; dunque l'origine dell'italico incivilimento, non solo da-

ta da epoche remotissime, ma è sin'anco anteriore a quello greco.

Si vuol dipiù? Fra i tanti oggetti etruschi trovati nel 1835 nelle quattordici urne dissepolte in Chiusi, città pur'essa etrusca, si notano due cinerarii di terra cotta, i quali oltre al pregio di conservare perfettamente i diversi colori di che sono dipinti, alla maestria che si rileva nelle figure che, quasi tutte a rilievo, sono animatissime ed ànno mosse e panneggiamenti i più naturali, segnati con bel disegno, riuniscono quello che li rende più rari, cioè l'iscrizione che vi si legge in lettere etrusche (1).

Finalmente, per aggiungere altre prove in favore dell'anteriorità degli Etruschi sopra i Greci nelle arti belle, ricordiamo che Winkelmann, volendo indicare i segni caratteristici che incontrastabilmente distinguono le opere etrusche dalle greche, dice che *Mercurio trovasi barbato soltanto nelle figure etrusche, e che i Greci non marcavano mai i nomi degli Dei e degli Eroi sotto le loro figure*. Per lo appunto, Mercurio è dipinto barbato in tutti i monumenti del principe di Canino, e molti di essi, in lettere etrusche, portano il nome degli Dei e degli Eroi; dunque essi, secondo l'istesso Winkelmann sono veramente etruschi; dunque prima che in Grecia, le arti fiorirono in Italia, ove la civiltà fu viva, operosa e progressiva, come lo dimostrano le successive fasi che osserviamo nei diversi monumenti dell'Italia meridionale e delle sue isole. Percorrendo le diverse città dell'Etruria, le tombe scavate nei duri massi

(1) Bullettino dell'istituzione di corrispondenza archeologica di Roma 1836.

di macigno, abbellite, ampliate e decorate, i tanti preziosi oggetti d'arte di squisita perfezione, che vi sono stati ritrovati, le grotte e le celle mortuarie su le scabrose vette dei monti della Sicilia, i regali sepolcri di Sardegna simili a quelli di Oliate padre di Creso (1) ed il culto del simbolismo pitagorico e delle dottrine cosmogoniche, sono circostanze tutte che provano in Italia un progressivo incivilimento, avanti che in qualunque altro paese d'Europa.

Ma in questi ultimi tempi, la greeomania è stata spinta tant'oltre, che lo Zannoni (2) uno dei sostenitori del sistema ultragreco, non à temuto dire che i vasi del principe di Canino non solo sono affatto greci, ma che le iscrizioni vi sono state apposte posteriormente. Se quei monumenti fossero stati messi in commercio, avrei forse potuto dubitare che le lettere, ove i mezzi chimici, ciò che non può ammettersi, non fossero stati capaci di scoprirne la falsità, vi fossero state aggiunte dipoi per ricavarne un prezzo maggiore; ma tosto che essi sono stati unicamente destinati a formare il museo etrusco del Principe, non è davvero presumibile che egli avesse voluto ingannare sè stesso.

La ragione che ne assegna lo Zannoni si è, che in quei vasi *non si vede punto quella secchezza di lettere che apparisce nelle epigrafi dei monumenti etruschi del più antico tempo.* In primo luogo io non saprei ritrovare il perchè questi vasi dovessero essere del più vetusto stile etrusco, mentre sappiamo che gli Etruschi coltiva-

(1) Vedi Erodoto, Romagnosi, osservazioni sul Museo etrusco chiusino.

(2) Ist. di corrisp. archeologica di Roma.

rono le arti, le scienze, le lettere e la musica con un successo ugualmente felice che i Greci, in secondo, per sodisfare in certo modo lo Zannoni, gli si potrà dire che sotto il piede di molti di quei vasi, registrati nella prima centuria del catalogo, le così dette graffiature mostrano una secchezza tale, che sicuramente ricorda la più vetusta epoca etrusca; di maniera che si può supporre che quelle graffiature sieno state fatte nel costruire il vaso, e che le pitture e le iscrizioni che veggonsi nella superficie superiore del medesimo siano opera di un artefice più addestrato, che naturalmente doveva essere quello a cui affidavasi la parte artistica del vaso.

Ora, il sistema di proclamare per belle soltanto tutte le opere dei Greci, e di attribuire a questi anco i lavori di quelli che li ànno preceduto in civiltà, è stato senza dubbio l'effetto delle opinioni preconcepite. Sino tempo indietro, a dir vero, non erano stati ancora dissotterrati dei monumenti etruschi che uguagliassero in bellezza le opere elleniche; e questa circostanza e le tradizioni greco-romane, le sole che rimanevano in Italia, per le quali da posteri in posteri si ripeteva che tutto ciò che escì dagli Elleni e dai Romani era un prototipo di perfezione, ànno fatto escludere ingiustamente dai monumenti etruschi ogni venustà, e ànno fatto perciò ritenere per opere elleniche quelle stesse che per ragione di luogo e di caratteri sono essenzialmente etrusche.

Ma parmi che oramai sarebbe tempo che cessasse questo ticchio di grecizzare tutte le antiche nostre opere belle. I tanti monumenti sin ora ritrovati in Etruria, con segni propri di quella prima nazione incivilita, credo che possan bastare alle troppe esigenze dei sostenitori

dell'opinione greca; e in appoggio di ciò possiamo rammentare, fra le altre cose, i venticinque vasi con iscrizioni etrusche del gabinetto Brocchi in Adria nel Veneto, ove sono stati dissotterrati. Questa località favorisce molto il nostro assunto, imperocchè sappiamo che quella città, posta fra l'Adige e il Po, fu posseduta dagli Etruschi, i quali furono poi cacciati da' Galli Senoni circa 350 anni dopo la fondazione di Roma, come si legge in Tito Livio, il quale ci riferisce pure che quelle ferocissime tribù galliche distrussero ivi tutto ciò che era opera etrusca. Or non essendo gli Etruschi tornati più al dominio di quella ricca loro colonia, e sapendosi storicamente non esservi stati nemmeno i Greci, nè che questi abbiano colà recati lavori di questo genere, e poichè in Adria sono stati scoperti dei vasi con iscrizioni etrusche, ne segue, e parmi che sia con evidenza matematica dimostrato, che i monumenti del gabinetto Brocchi sieno veramente etruschi.

Ma il punto su cui si basano specialmente coloro che vedono il bello soltanto nelle opere greche, è la somiglianza che passa fra le lettere delle iscrizioni etrusche e quelle dell'antico greco. Si vede proprio che cotesti, sopraffatti dalle loro idee preconcepite, abbiano trasandato la storia, e lungi di portare su i nostri monumenti quella giusta ed esatta critica che richiedesi in archeologia, contenti di notare nei medesimi quei pregi artistici che tanto più li rendono preziosi, finiscono dichiarandoli opere greche. Ma oltre che all'epoca della distruzione di Vetulonia gli Elleni non avevano progredito nella civiltà, e prendendo per più ristretto limite un secolo avanti di Fidia, si vede che la Grecia,

non possedendo ancora capi d'opera d'arte, non li poteva sicuramente introdurre in Italia, nè perciò con i medesimi riempire i nostri ipogei che rimasero ignoti ai Romani e a noi medesimi per tanti e tanti secoli.

L'identicità d'altronde delle lettere etrusche con le antiche perchè ammessa pure da Erodoto (1) proviene che gli Etruschi ebbero in principio la lingua dei Pelasghi, un ramo dei quali dall'Italia, sede principale della civiltà pelasgica (2), passò in Grecia, ed in conseguenza nei tempi più antichi tanto in Italia, come nelle sue isole, non che nella Grecia, vi è dovuto essere necessariamente identicità di lettere e di idioma. D'altronde parmi che questa stessa conformità di lettere non possasi in verun modo recare in appoggio dell'opinione greca; imperocchè anche oggi in Europa si trovano tante lingue, le quali, comunque abbiano le medesime lettere, sono poi fra loro diversissime, e vè ne sono sin anco di quelle ramificate da un ceppo diverso da quello delle altre.

Rigorosamente parlando, le antiche lettere greche altro non sono che i caratteri etruschi rivoltati da sinistra a destra, alquanto arcuate e più regolari, e perciò quanto più i monumenti etruschi e greci sono antichi, tanto più si accostano al primitivo tipo pelasgico ed in conseguenza tanto più deve esservi fra loro una più notabile simiglianza.

Che in antico in Grecia si parlasse e si scrivesse la lingua etrusco-pelasgha, parmi che si possa chiaramente provare con i monumenti che ci à tramandati l'antichità. La colonna ed iscrizione Sigea, che fu per la prima

(1) Lib. 5 cap. 59.

(2) Mazzoldi, delle Origini italiche. Gioberti, del Bello.

volta illustrata da Chisul (1) è scritta in caratteri etruschi. L'iscrizione Deliaca, il marmo Sanvicense che adesso trovasi in Oxford, creduto anteriore alla guerra troiana; la lamina di bronzo bustrofeda del marchese Maffei; la colonnetta del Museo Nani in Venezia, illustrata dal Perelli, portatavi dalla Grecia, e propriamente da Mitilene, e varii altri monumenti della Grecia vetusta, nei quali chiaro si vede essere le iscrizioni che vi si leggono, segnate con lettere similissime a quelle degli Etruschi pelasghi.

Ma senza trasportarci tanto all'antico, parecchie lettere del moderno alfabeto greco, risolvono la questione e fanno vedere che l'incivilimento ellenico procede dall'antichissimo degli italiani Etruschi pelasghi. Infatti le lettere A, T, M, N, O, V dei Greci sono affatto simili alle etrusche A, T, M, И, O, V. L'E epsilon, o breve, K e R, dei greci differiscono dalle etrusche Ǝ, ꓘ, ꓤ dalla sola rivoltatura a sinistra. L'aspirata H dei Greci sarebbe la medesima degli Etruschi 日, se le due linee verticali non fossero chiuse. La L ad eccezione della solita rivoltatura e dell'abbassamento della linea inferiore è quella etrusca ⅃. Il B è quello degli Etruschi a rovescio, ed il Ɔ etrusco, rivoltandolo è simile al greco C. Il P in etrusco ꟼ, rivoltato a destra è l'istesso di quello dei Greci. La ς minuscolo greco si accosta moltissimo all'etrusco Ƨ. Il T dei moderni Greci differisce soltanto dall'etrusco † per la piccola linea al disopra. ⊙ etrusca che corrisponde al TH è il THITA dei moderni Greci Θ. La X non varia in altro che nella traversatura delle linee.

(1) Chisul, Antiq. Anseaticae. christ. aer. ec.

Dopo ciò, è chiaro che il trionfo dei sostenitori dell'opinione greca, sia privo affatto di fondamento, come l'edificio innalzato dai fanciulli nella sabbia. Il Lanzi stesso, quantunque combatta il sistema dell'alfabeto etrusco-pelasgico-greco, conviene che la simiglianza dei caratteri nei monumenti etruschi e greci è una prova manifesta di antichità, e da ciò parmi leggere la verità nel core di questo potente avversario. Contro la sua asserzione pugnano non solo il fatto brillantissimo dei nostri più vetusti monumenti e degli elleni, ma vi si oppone del pari l'autorità degli antichi istorici greci, imperocchè sappiamo da Diodoro Siculo (1) « che i Pelasghi erano stati fra tutti gli uomini i primi a far uso delle lettere alfabetiche; che Lino, maestro di Ercole, di Tamiri, di Orfeo, adattò le lettere pelasgiche alla pronuncia dei Greci, e diede ad esse nome tratto dalla loro lingua; che egli scrisse con queste lettere pelasgiche i fatti di Bacco; che delle stesse usarono Orfeo, e con molti altri antichi, Pronopide maestro di Omero. » Da questo passo manifestamente risulta quella uniformità di caratteri che osserviamo nei più antichi monumenti dell'Italia e della Grecia, poichè il loro alfabeto procedendo unicamente dai Pelasghi, doveva necessariamente somigliarsi.

Ed è così vero, che oggi noi in tutte le lingue figliate da un idioma primitivo troviamo come nell'italiano, nello spagnuolo e nel francese, moltissimi nomi conformi, e la di cui radice si trova nel latino, da cui quelle lingue furono generate. Per la medesima ragione abbiamo parecchie voci greche che somigliano interamente alle etru-

(1) Cluverio sic. antiq. lib. 1.

sche, giacchè sì l'uno che l'altro idioma deriva dalla lingua pelasgica. Infatti Ercole in greco si dice Ἡρακλῆς Heracles, in etrusco Ǝ⅃ꓘꟼƎꓱ Hercle; quale parola fuori della rivoltatura delle lettere, e tolta la sola *a* e la *s* finale, si leggerebbe perfettamente all'etrusca, cioè Hercle. In una delle tavole eugubine, Marte è chiamato Türan, come vien detto da Omero Θούριος Thurios; Giunone in greco dicesi Ἥρα, Era, siccome in etrusco Era e talvolta Eris, e molte altre voci simili, riportate nel tomo XXVII delle lettere roncagliesi, e nella difesa dell'alfabeto etrusco, fatta dal Gori, ove si trova pure in etrusco Ulesse per *Ulisse*, Achele per *Achille*, Menerva per *Minerva*, Kastur per *Castore*, Melacre per *Meleagro*, ed altri che ben denotano la procedenza della lingua greca dalla etrusco-pelasgica. (1)

Malgrado tante prove, vogliamo aggiungerne un'altra, che sembra di qualche peso per rendere sempre più facile la soluzione della gran quistione in favore dell'anteriorità dell'incivilimento etrusco, e stabilire fondatamente che l'antico alfabeto ellenico aveva quasi la medesima forma dell'etrusco. Veggasi a questo proposito la medaglia riportata dal Guarnacci (2), chiamata la civetta d'Atene, e in essa ognuno potrà osservare la più grande simiglianza con un'altra trovata in Populonia. Si nell'una come nell'altra dalla parte del rovescio vi è la civetta, e nel diritto Pallade Galatea; se non che nell'etrusca che è quella di Populonia, vi è scritto in lettere nazionali ΛΠⱯ⅃ꓶⱯꓶ, *Pu-*

(1) Guarnacci, Origini italiche

(2) Guarnacci, loc. cit.

pluna; ed in quella di Atene anco in lettere etrusche ƧAИƎΘA, *Atene.*

Lascio che secondo Eutropio, le lettere sono state inventate in Italia dalla madre di quel re latino nel di cui regno avvenne l'espugnazione di Troja (1), e dico solo che il Carli (2) valendosi dell'autorità di Erodoto (3), secondo il quale la lingua greca deriva dalla pelasgica, e basando i suoi ragionamenti sulle iscrizioni dei citati monumenti d'arte, à dimostrato che i Fenici, gli Egizi, gli Etruschi, i Greci e i Latini avessero tutti in antico le medesime lettere alfabetiche; il che sembra verosimile, poichè in principio non essendovi fra quei popoli alcuna conoscenza di lettere, dovettero certamente valersi delle pelasgiche, dalle quali poi, avanzandosi più verso la civiltà, cominciarono ad allontanarsi, donde ne nacque tanta diversità di alfabeti.

Plinio infatti dice (4) che le prime lettere latine avevano molta simiglianza con le greche antiche, e perciò con le etrusco-pelasgiche, alle quali è probabilissimo che fossero anco conformi le altre, imperocchè noi troviamo nelle contrade della Persia, dell'Indie e dell'Egitto le traccie della civiltà pelasgica (5), alla quale si dee attribuire non solo l'antica cultura dei Siculi, dei Campani, degli Etruschi, degli Aurunci, dei Cretesi, e dei Samotraci, ma le arti e le scienze che illustrarono Agrola, Iperbio, Orione, Dedalo, e i Ciclopi, i Cabiri, i

(1) De gestis rom. lib. 1.

(2) Opere, vol. 9. Adelung. Mitridate vol. 2.

(3) Lib. 2 pag. 12.

(4) Hist. Nat. lib. VIII cap. LVIII.

(5) Romagnosi Dottrina dell'umanità.

Coribanti, i Carcini, i Telchini, i Dioscuri, i Sintii, i Dattili, e le altre icrocrazie fondatrici dei misteri religiosi delle istituzioni civili e delle stupende strutture poligonali della Italia e della Grecia ancora (1).

Dopo tutto ciò che si è dimostrato, non starò a ripetere che le lettere alfabetiche etrusche sembra che sieno le più antiche che adesso si conoscano, e forse ancora delle egiziane (2); che sin' ora sono state considerate come le più vetuste di tutte; ma vengo a dire, che or nulla mi è più facile a dimostrare quanto che la civiltà greca proceda dai Pelasghi provenienti dall' Italia. Questa procedenza è narrata dagli stessi storici greci, e specialmente da Dionigi d'Alicarnasso, la di cui autorità è tanto più valevole, quanto più si considera che questo storico abbia cercato di far tutto derivare dalla nazione ellenica.

E veramente i Greci tanto orgogliosi della loro gloria nazionale, e millantatori senza misura, in modo che attribuivano a loro medesimi le deità, gli eroi, e i ritrovati altrui, avevano perciò troppo interesse non solo di tacere, ma di sperdere qualunque memoria della loro provenienza da un popolo venuto da altrove a dar loro leggi, scienze, lettere ed arti. Infatti Dionigi rimprovera Tucidide nel suo libro scritto contro questo autore, a cui dice che poteva e doveva tacere la povertà, e l'impotenza dei Greci innanzi ai tempi troiani, e in *quel tempo preciso.*

Tuttavia egli non potendo contrariare una verità

(1) Gioberti, del Bello cap. 9.

(2) Storia universale inglese all' art. St. degli Etruschi — Swinton, Dissert. de primig. Etrus. Oxford 1746.

storica, ammessa da tutti, è conosciuta in tutta la Grecia, dichiara (1) manifestamente che quei Pelasghi dai quali la Grecia in antico fu civilizzata, erano i Tirreni, e così chiamati dal nome della loro patria donde venivano, soggiungendo dipoi, essere precisamente provenienti dall'Italia, per cui Plutarco (2) e Aristosseno citato da Porfirio, nella vita di Pittagora, chiamarono Tirreni i Pelasghi di Lemno, d'Imbro e di Sciro, che veramente furono quelli che in diverse epoche portarono a quella gente oracoli, religione, sapienza civile, lingua e tutto ciò che poteva trarre a civiltà un popolo barbaro. Che questi Pelasghi Tirreni fossero provenienti dall'Italia, si legge in Erodoto (3) e in varii altri, e quegli, volendo indicare quale lingua parlassero in Grecia anticamente i Pelasghi, dice chiaramente, *essere simile a quella di quei Pelasghi che ancor si trovano in Cortona dei Tirreni.*

D'altronde è generalmente ammesso dagli storici greci, al capo dei quali citiamo Tucidide (4), che prima della guerra di Troia gli Elleni dormivano l'inerte sonno dei popoli barbari; il che coincide benissimo con ciò che si è accennato dinanzi in sostegno dell'antichissimo incivilimento degli Italiani, che questi prima assai dei tempi troiani erano popoli colti e potenti, e per tali erano ancora tenuti in Grecia, quando già la nazione ellenica aveva notabilmente progredito nella civiltà.

(1) Lib. 1 pag. 20.

(2) De Virtut. mulier.

(3) Lib. 1 n. 57 — Niebuhr, Hist. rom. vol. 1, Gioberti, del Buono, cap. IX.

(4) De Bello Peloponnes. in proem.

Posside Magnesio (1) ci narra infatti che gli Etruschi erano valorosi marinari nel tempo degli Argonauti, con i quali ebbero a sostenere vittoriosamente una fiera battaglia nelle acque dell'Adriatico presso Tergeste, oggi Trieste, lorquando comparve Glauco affine di animare Giasone. Molti altri storici greci e latini fanno parimente menzione di questo sanguinoso combattimento che secondo Aristide (2), rimonta quasi a un secolo e mezzo avanti la guerra di Troia; e poichè, come dice Vico (3), la nautica, e l'arte di fabbricare navigli, sono gli ultimi ritrovati delle nazioni, imperocchè abbisogna fior d'ingegno per inventarli, debbesi conchiudere che molto prima di quell'epoca in cui ebbe luogo quella tremenda battaglia navale, gli Italiani non solo erano inciviliti, ma formavano ancora una grande potenza marittima, che estendeva il suo commercio nei mari d'Oriento, nelle coste della Francia e dell'Egitto (4). E audaci navigatori, padroni dei mari (5), ricchi di navigli armati e di galere, con profondi studi di marineria, e dell'arte di combattere in ordine di battaglia, non solo tentarono tutte le vie del Mediterraneo, ma si diressero sin anco all'Atlantico, ove cercarono condurre una loro colonia in una grande isola delle Canarie, poco prima scoperta per caso dai Cartaginesi, che impedirono il loro ardito tentativo (6).

(1) Possis Magnesius apud Athen. co. lib. VII.
(2) Orat. in Bach.
(3) Sc. nuova lib. 2.
(4) Erodoto lib. VI, 17.
(5) Omero Odissea lib. V — Dionigi d'Alicarnasso lib. 1 pag. X.
(6) Diodoro Siculo V, 19, 20 — Micali, St. degli ant. pop. ital. cap. XX.

Quantunque però tutto sin'ora sembri favorire l'anteriorità dell'antichissimo incivilimento italico, resta tuttavia un punto ancora importante a risolversi, e sul quale principalmente si basano Winkelmann, Lanzi e varii altri, i quali pongono per base del loro ragionamento le deità greche che veggonsi effigiate nei vasi fittili etruschi, nelle gemme, nelle patere, e specialmente nei sarcofagi, che ci avanzano dalla classica vetusta civiltà italica.

Winkelmann, senza avere profondamente studiata la storia dei popoli dell' Etruria, volendo attribuire all' influenza greca il progresso delle arti presso gli Etruschi, senza avvedersene cade in una assurdità così manifesta che mai la maggiore: egli primieramente conviene che, dopo gli Egizi, sono gli Etruschi il più antico popolo d' Europa che abbia coltivate le arti, le quali, dichiara apertamente, fiorivano in Etruria prima che in Grecia, e dopo ciò pone per sicuro, che gli Etruschi le imparassero dai Pelasghi venuti dall' Arcadia, e dagli altri che avevano dianzi abitato in Atene. In che maniera in questo caso, dimando a quello storico, le arti crebbero soltanto in Etruria, quando quel popolo da cui le ricevettero gli Etruschi proveniva dalla Grecia, ove naturalmente avrebbe dovuto farle conoscere prima, ma che vi si manifestarono molto tempo dopo che fiorirono fra noi? Qual civiltà ànno dunque ricevuto i Greci dai Pelasghi, se nel tempo della loro dimora in Atene non riescirono ad apprendere le arti che di già quelli conoscevano? Da qui ne segue con evidenza, o che i Pelasghi venuti in Italia, come è vero storicamente, non provenissero da Atene, o che i germi della civiltà pelas-

ghica non fecondassero fra gli Elleni, e sì in questo come nell'altro caso, la conclusione ritorna sempre in favore della priorità dell'antico incivilimento etrusco.

Lo stesso storico poi, mentre dice che se così presto cominciarono a fiorire le arti presso gli Etruschi, soggiunge che non le portarono mai al più alto grado di perfezione, e ritennero sempre nel disegno una eccessiva durezza; attribuendone la causa all'indole, alla maniera di pensare degli Etruschi, e alle guerre che ebbero a sostenere con i Romani. Da ciò si vede chiaro che Winkelmann fosse poco informato nella storia civile e politica dei popoli dell'Etruria, i quali all'epoca delle prime guerre con Roma erano di già in decadenza, ed è storicamente provato, che prima della fondazione di quell'alma città che sorgendo presso le rive del Tevere veniva a imperare il mondo, Vetulonia non esisteva più, l'impero etrusco che estendevasi in tutta Italia, dominando i due mari che la circondano, cominciava a dimezzarsi, e tutto di già volgeva a infievolire sempre più quel popolo che grande per vetusta civiltà, poderoso per impero terrestre, e potente per dominio marittimo, aveva, pria che fosse edificato Tiro, aperta la navigazione nella Fenicia (1), e nelle spiaggie dell'Asia occidentale, e, prima dei tempi troiani, aveva di già riportato delle battaglie navali.

E di qual indole poteva essere un popolo che con audacia grande tentava i mari sconosciuti, edificava la cloaca massima con la sponda del Tevere, e le sostru-

(1) Ezachiel cap. 27 vers. IX.

zioni capitoline (1), coltivava le scienze, le lettere, fondava città, si slanciava oltre i suoi mari per portare in Grecia il lume benefico della sua civiltà? Qual maniera di pensare potevano avere gli Etruschi che diedero ai Greci medesimi (2) diverse istituzioni morali e religiose, improntandole parimente ai vicini Romani, che dai Galli ricevettero un supplimento alle loro dodici tavole, mandandovi pure i loro figliuoli perchè vi fossero stati educati ed ammaestrati nelle scienze liberali, e in tutte le sociali discipline? Certo che gli Etruschi cui i Greci stessi riguardavano come i padri della filosofia, delle lettere umane e di ogni dottrina (3) come i seguaci e i discepoli di Pittagora e perciò versati nella geometria, e in qualunque altro ramo delle scienze matematiche (4) non potevano essere che grandi pensatori, di sottile e penetrante ingegno intenti a raggiungere l'eccellenza in tutto ciò che prendevano a fare, e a progredire incessantemente, onde sempre più migliorare le loro intellettuali, e materiali condizioni. Devesi poi considerare che allorquando Tarquinio pensò fabbricare un tempio a Giove Tarpejo mandò nell'Etruria, e non nella Grecia, a cercare degli artefici, che certamente erano valentissimi, come si vede tuttora dai magnifici avanzi dell'antica città di Chiusi, dalle sontuose fabbriche di Veio, dal bellissimo edificio presso Perugia, chiamato comunemen-

(1) Barthelemy, Antichi monumenti di Roma — Mem. des Inscript. vol. 28 pag. 582.

(2) Platone de Legibus lib. V.

(3) Diodoro Sic. lib. V.

(4) Dempst. de Etrur. regal., Gori museum etrusc.

te la torre di S. Mauro (1), dai pochi avanzi del tempio di Giove Larziale sul monte Albano, e per essere stati gl' inventori di quell' ordine architettonico, che oggi chiamasi ordine *Toscano*.

Or dopo tanta coltura, tanta civiltà, tanta ricchezza, qual causa imponente poteva opporsi al più grande progresso delle arti presso un popolo ingegnoso, che ognora più si avanzava alla civiltà, sotto un cielo e in una terra in cui tutto concorre a svegliare la mente alle grandi opere, in cui trovasi il germe di tutto ciò che è grandioso e sublime, in quell'Italia insomma che fu sempre la cosmopolitica delle nazioni, che dopo avere per dodici secoli imperato il mondo con la spada, tornò di nuovo a signoreggiarlo intellettualmente, dando all' insegnamento universale Dante e Machiavelli, Raffaello e Michelangelo, Galileo e Volta? Leggendo la storia dei popoli, e riandando le età più remote, l' Italiano è quello che apparisce il primo ingentilito, e in virtù di questo perpetuo ciclo italico, la cultura greca uscita dall' Italia, a lei retrocesse, e il moto verso l'Oriente, incominciato sin dai tempi favolosi di Dedalo e di Dardano, rinverti verso Occidente ai giorni di Enea e di Romolo, e la Grecia tornò italiana, e diventò latina per poter essere europea (2).

Ma se nei monumenti etruschi si vede rappresentata la mitologia degli Elleni, non vuol dire che da questi derivasse in antico il progresso delle nostre arti; impe-

(1) Nel lato sinistro di questo edifizio si legge una iscrizione scolpita in caratteri etruschi. Vedi Museo Etrusco vol. 3 tav. 5 — Vermiglioli, Iscrizioni perugine vol. 1.

(2) Gioberti, del Primato morale e civile degli Italiani.

rocchè essendo i Greci, come si è provato, un popolo disceso dai Pelasghi Tirreni, dai quali avendo avuto lettere e lingua e civiltà, ànno pure dovuto avere numi, riti e religione. Erodoto (1) infatti che mal soffriva la boria dei suoi connazionali che tutto attribuivano a loro, dice manifestamente che dai Pelasghi gli Ateniesi impararono il culto e i nomi di Castore, di Polluce, di Giunone, di Mercurio, di Plutone, di Temi, delle Grazie e delle Nereidi. E dovendo ritenère, poichè è verità storica, che la pugna dei Titani contro Giove, le favole dell'Averno, dei Centauri, dei Ciclopi, di Eolo, di Circe e di Vulcano nell'Etna, abbiano avuta là loro origine fra noi, e che per mezzo dei Pelasghi Tirreni si propagassero in Grecia, si vedrà visibilmente appartenere all'Italia quasi tutta la mitologia che dicesi degli Elleni.

Il culto istesso di Minerva, Diana e Proserpina, celebravasi in Sicilia (2), cui Omero (3) sin dai tempi di Ulisse, descrive ornata di templi, di monumenti insigni dedicati a Pallade, alla quale Teocrito attribuisce (4) alcune pitture e stupendi lavori di lanificio, e di cui il gran poeta descrive sin' anco quando la Dea lasciò la Sicilia e se ne andò ad abitare in Atene (5), ove dalla medesima isola giunse pure Cerere, simbolo sicuro della vita agricola e civile. Se i misteri eleusini al dir di Cicerone furono quelli che trassero gli uomini dai campi per consociarli al viver civile e industrioso, certo che

(1) Lib. 2 num. 49, 50, 51.
(2) Diodoro Siculo lib. V.
(3) Odissea lib. VII.
(4) Idilio 15 — Guarnacci, Origini italiche.
(5) Omero, Iliade lib. II.

niuno potrà negare ai Siciliani il primitivo incivilimento di cui doveva naturalmente far parte l'Italia, a cui in antico l'isola era unita. Se a tanto si aggiunge che l'oracolo di Dodona fu fondato dai Pelasghi che emigrarono direttamente dall'Italia (1), pochissimi fatti mitologici greci restano che non furono prima celebrati in Etruria.

Or traendo la mitologia ellenica la sua origine dalla pelasgo-etrusca, ne segue naturalmente che nelle opere artistiche delle due nazioni, debba esservi una identicità di numi, se non che nei monumenti etruschi, essendo più antichi dei greci, sono rappresentati con qualche piccola differenza nei dettagli, come si osserva in molti vasi del Museo etrusco del principe Luciano Bonaparte, ove particolarmente in quello segnato col numero 544 si vede dipinta la morte di Achille in presenza di Neoptolemo. A questo proposito osserva saviamente l'illustre possessore di quel prezioso vaso, che se gli Etruschi avessero imitato i Greci, nel migliore loro stile, che è quello ai tempi di Fidia e Apelle, avrebbero sicuramente qualche volta rappresentato dei fatti allusivi alle gesta di Romolo e di Alessandro; ma non accade mai vedere in nessun nostro monumento dell'arte antica serbata la memoria di un avvenimento storico nè dei Romani, nè della Grecia ingentilita.

Questo si lega benissimo con ciò che dice Catone nelle origini, ove accennando varii fatti, fa vedere che

(1) Clavier, Mém. sur les oracl. pag. 12 — Desbrosses, Mém. de l'Acad. des Tusc. tom. XXXV — Gioberti, del Buono cap. 6.

gli Etruschi tennero sempre in orrore le cose, le discipline e le lettere greche (1). Dopo questo, come è possibile che gli Etruschi, tanto tenaci delle loro costumanze e della loro letteratura, volessero grecizzare le loro opere d'arte, e adottare, ciò che è difficilissimo, la religione degli Elleni? Ognuno conosce benissimo che le nuove credenze religiose sono le più difficili a introdursi in un popolo, che fedelmente segue sempre il culto degli avi suoi, e molto meno poi presso gli Etruschi, che non solo aborrivano tutto ciò che veniva dai Greci, ma in fatto di religione erano osservatori scrupolosi della loro, e perciò dovevano avere in grandissimo orrore le credenze greche estranee alle loro.

Ma se mi si dirà, che in molti monumenti etruschi si trovano effigiati gli eroi spediti contro Tebe, e espressi i fatti della guerra di Troia, questa rappresentanza parmi che non includa punto l'idea di una influenza greca sulla civiltà etrusca; imperocchè oltre che quell'avvenimento era noto da per tutto, per cui gli artisti etruschi ne ànno voluto serbare la memoria nelle loro opere artistiche, si può rappresentare un fatto in cui si è segnalato un popolo, senza che questi possa influire minimamente.

Già si è dimostrato, come i Greci traessero lettere, lingua, arte e numi dai Pelasghi, provenienti dall'Italia, e sembrami che oramai siano distrutte tutte le obiezioni dei sostenitori del sistema ultra-greco, e perciò parmi che trionfi onninamente l'anteriorità del vetusto incivilimento degl'Italiani; tanto più che nei secoli futuri,

(1) Romagnosi, Osserv. sul museo etrusco Chiusino.

alla vista del famoso cenacolo di Leonardo da Vinci, e di quello di Niccolò Poussin, non che del gran quadro in cui il Benvenuti rappresentò Napoleone a cui i Sassoni prestano il giuramento di non più combattere contro la Francia, i posteri non diranno sicuramente, come à fatto Winkelmann e gli altri per gli Etruschi, che gl'Italiani, ai quali si deve il vanto e la gloria d'avere nel medio evo rigenerate le arti, abbiano progredito nelle medesime sotto l'influenza della Francia.

Ma se l'imitazione di certe particolarità sia l'indizio che manifesti una certa estranea influenza, alla quale sono andati soggetti gl'imitatori, parmi che ciò, lungi di valere per gli Etruschi, si possa sicuramente applicare ai Greci. Così a confessione dello stesso Winkelmann sembra che gli Elleni abbiano piuttosto imitato gli Etruschi nella configurazione dei loro dei; imperocchè egli, facendoci conoscere che gli artefici dell'Etruria rappresentavano le loro deità maggiori, dando loro dei grandiosi attributi, effigiandole alate, e fulminanti, ci dice nell'istesso tempo che i Greci, al pari degli Etruschi, figurarono Diana alata, e le ali diedero pure alle Ninfe, come col fulmine in mano espressero Giove, Apollo, Marte, Bacco, ed altri numi. Nell'istessa guisa che gli Etruschi, i Greci fecero Aristea figlia di Apollo e di Cerere col cappello dietro le spalle per denotare quegli che insegnò l'arte di coltivare le api, e rappresentarono pure Giunone con una gran tanaglia nelle mani appunto come la figurarono gli Etruschi. Or se dovessimo ritenere per vero ciò che precedentemente aveva scritto questo storico, vale a dire che il rappresentare gli dei e gli altri avvenimenti sia una prova che un popolo deve il suo

avanzamento nelle arti a quello di cui à imitato i numi, parmi che con grande sicurezza possa conchiudersi che molto per ciò abbiano gli Etruschi contribuito al progresso delle arti in Grecia.

Ma la grecomania negli archeologi è così spinta, che vi si vede proprio l'idea preconcepita di ritrovare il bello soltanto nelle opere greche; e per questo ticchio di ritenere per greco tutto ciò che veggiamo di venusto e di perfetto nelle arti antiche, non abbiamo potuto sin'ora ricercarci lo spirito contemplando tante opere maravigliose, quali monumenti della vetustissima gloria nazionale. Tutto si attribuisce, tutto si fa derivare dalla Grecia, e non appena in Etruria si dissotterra un vaso, una statua, una gemma di rara bellezza, che potrebbe ispirarci alle magnanime opere dei nostri antenati, malgrado che vi si veggano manifestamente tutti i segni caratteristici etruschi, si dichiara almeno per un lavoro d'imitazione ellenica; come se quei sommi italiani che Ateneo (1) chiama *amanti delle belle arti*, nati in un clima che pareggia quello della Grecia, governati con libere istituzioni, che molto secondo Winkelmann concorrono allo sviluppo dell'ingegno, grandi per potenza, colti per dottrina, e gentili per civiltà, mancassero di quei mezzi intellettuali, onde l'arte prosperasse felicemente fra loro.

Sin qui coloro che ànno scritto dell'arte antica, parlando delle opere greche, si attengono solamente a quelle che precedettero l'epoca di Fidia, e alle altre comparse da Prassitele sino à Lisippo e ad Apelle, per non avere memoria, come essi dicono, di quelle più

(1) Lib. XV cap. 24.

antiche, che alle più vetuste degli Etruschi simigliarsi dovevano (1); mentre poi venendo agli Etruschi, non solo qualificano per imitazioni del migliore stile ellenico i monumenti della terza loro maniera, ma passano ancora a classificare gli altri che secondo essi appartengono ad un'epoca precedente e ad un'altra assai più antica, ma che ambedue portano impresso il carattere distintivo dello stile etrusco; in guisa che vengono così ad escludere dalle opere greche le meno perfette, attribuendole agli Etruschi, ai quali dall'altra parte negano il merito che essi sicuramente ànno avuto, d'avere condotte le arti al più alto grado di perfezione, a cui per privilegio non giunsero che i Greci soltanto.

Io non so veramente come possa ammettersi tutto ciò, e noi sappiamo come una verità storica inconcussa, che l'Etruria non solo è una nazione molto più antica della greca, e perciò assai più difficile a ritrovarsi i più vetusti monumenti di quella grande nazione italiana; della quale non abbiamo che pochi avanzi, ma la sua storia tanto politica che artistica è molto meno conosciuta dell'ellenica, di cui si è scritto tanto con prove di fatto e ben fondate relativamente all'ultimo suo incivilimento, mentre tutto ciò che è stato detto dell'Etruria, non sono che induzioni tratte da certi monumenti, pur controversi, basate su brevi narrazioni degli scrittori antichi, e queste stesse induzioni combattute in mille modi.

Già questa servitù degl'Italiani di avere per bello soltanto tutto ciò che viene d'oltre monte, si è oramai

(1) Luogo cit.

estesa in tutto, e parlando particolarmente delle cose letterarie, basta che un libro venga da Parigi, o da Londra, o che un nostro lavoro sia laudato da uno dei giornali di quelle due capitali, perchè acquisti il maggiore credito su tutti gli altri. Oh, se gl'Italiani studiassero meglio la storia della loro patria, se conoscessero meglio loro medesimi, se lungi di scimmiottare lo straniero, cercassero mostrare che qui pur fra noi v'è ingegno, volontà, e attitudine di fare, vedrebbero che l'Italia nel duplice giro del pensiero e dell'azione sovrasta a qualunque altra nazione d'Europa.

Ma è tempo oramai che noi passiamo a descrivere lo stile tenuto dagli artefici etruschi nelle loro opere, che l'antichità ci à conservate onde onorare la memoria di quei grandi che seppero su la creta, nel marmo, nel bronzo, tramandare a noi i monumenti della loro civiltà primogenita. Osservando i più antichi di essi, noi veggiamo indistintamente quella rozzezza, e infantile semplicità che naturalmente dovea seguire l'arte nella sua origine primitiva quando la mano dell'uomo inesperta non poteva che saggiamente segnare i contorni, assai malamente imitare le forme della natura. E poichè riesce più facile tirare su di una superficie una linea retta, anzi che tracciare delle curve, rappresentare una figura verticalmente, che in qualunque altra positura, cioè nelle più vetuste opere dell'arte etrusca, non vi si notano che contorni rettilinei, figure ritte in piedi con le gambe strettamente unite, e le mani pendenti e attaccate ai fianchi, le dita lunghe, con vesti strettissime e con pochissime pieghe parallele, senza mossa, senza espressione

con le parti del viso irregolari, e le estremità eccessivamente sproporzionate.

Questo però manifesta lo stato primitivo dell'arte ancora informe e non appena escita dalle mani degli etrusco-pelasghi, i quali, tosto che la civiltà cominciò far loro sentire i suoi benefici effetti, principiarono a scostarsi da quella originaria rozzezza, e sebbene facessero quelle loro statuette con pochissima conoscenza di disegno, ne sfilassero i capelli e i peli ancora rozzamente, non avessero niuna idea di anatomia esterna, ed atteggiassero le figure forzatamente, vi si vede tuttavia a gradi il passaggio da una grande ignoranza ad una mediocre intelligenza. Sicchè dai monumenti etruschi si rileva una certa gradazione, o a meglio dire un progresso sempre crescente fin che vi si riconosce la più squisita perfezione artistica, onde possiamo dire che lo stile etrusco, dal nascimento dell'arte sino alla decadenza del grande incivilito impero toscanico, ebbe diverse epoche e diversi gradi.

Alla più remota antichità della nazione italiana spettano tutte quelle opere, nelle quali si riconosce facilmente l'infanzia dell'arte, e che molto somigliano ai lavori dell'Egitto. Ma questa somiglianza non debbesi credere che derivi da una certa influenza dell'arte egiziana sulla etrusca, ma nasce dallo stato infantile dell'arte medesima, che segue le leggi della natura, la quale in tutte le sue prime operazioni manifesta sempre una certa imperfezione, a cui ella giunge dopo un lungo periodo di tempo. È per questo che le più vetuste opere egiziane, etrusche e greche sono molto simili fra loro, di maniera che se indistintamente si

ricevessero in un gabinetto, con grandissima difficoltà e dopo lungo studio si riescirebbe a ravvisare nelle medesime quella differenza che è l'indizio certo della loro diversa provenienza. L'istessa difficoltà s'incontrerebbe, se con questi monumenti si unissero le opere italiane dell'undecimo e dodicesimo secolo, in cui apparvero i primordi dell'arte risorta, imperocchè sì in queste, come in quelli si scorge manifestamente in proporzione il medesimo metodo di disegnare, e di ritrarre imperfettissimamente le forme tutte dei corpi.

Questi infatti sono i caratteri che si scorgono nel bassorilievo di Leucatea nella Villa Albani a Roma, nei tre soldati scolpiti in pietra, dei quali il Gori (1) ed altri ne riportano l'intaglio, nei varii bronzi, di cui si à nel Micali il disegno (2), nelle colonnette del Museo etrusco, nel Genio del palazzo Barberini a Roma, in moltissime monete, specialmente quelle del Museo del duca Caraffa Noga a Napoli, e in molte altre opere nelle quali le teste in forma di ovale allungato, il mento acuto, i piedi mal collocati, e gli occhi schiacciati, e quanto di sopra si è detto, non lasciano punto dubbio di un' epoca assai remota.

A questi monumenti si può aggiungere parte di quelle pitture delle quali si è parlato dianzi, e specialmente quelle che rappresentano i dannati al supplizio dell'inferno, le altre relative alla psicostasia degli Etruschi, e tutte quelle insomma in cui, sebbene si scorga un carattere proprio e nazionale, tutto indica

(1) Museo etrusco.
(2) Tav. XXVIII e seg.

la più vetusta maniera delle arti etrusche. Per questa ragione, noi possiamo annoverare in questa prima epoca i bassorilievi volsci in terra cotta, dipinti a varii colori (1), quei figuramenti di mostri, e di altri animali fantastici, quelle ferine battaglie che sembrano alludere alle credenze degli Etruschi su lo stato dell' anima, separata dal corpo, e tutte quelle altre simboliche rappresentanze in cui le figure vedute tutte di profilo, senza aggruppamento, senza attitudine, con lunghi o increspati capelli, con volti simili l' uno all' altro, sono gl' indizi certi di un' arte che non s' era ancora avanzata, se non di poco, verso uno stile più colto e più ragionato.

E poichè non possiamo determinare con certezza il tempo in cui ebbe cominciamento la scuola etrusca, nè quello in cui queste opere si successero l' una all' altra, così comprendiamo in questa prima epoca tutte quelle nelle quali più o meno l'arte comparisce sempre pochissimo inoltrata, sebbene fra questi monumenti ve ne sieno di quelli nei quali si scorge un certo avvicinamento ad uno stile più metodico, e che perciò possono servire a far vedere il passaggio della prima maniera incolta a quella di maggiore perfezione, nella quale gli Etruschi mostrano una intelligenza tale di anatomia, da non lasciar dubbio alcuno su i profondi studi, che eglino ànno sicuramente dovuto fare sull' organismo animale. Quantunque generalmente la corniola in forma di scarabeo, già posseduta dal barone Stosch, venga indicata fra le opere della seconda epoca dell' arte etru-

(1) Becchetti, Bassirilievi volsci.

sca, noi tuttavia la ponghiamo nella prima, siccome quella nella quale apertamente si vede il passaggio del primo al secondo stile. In questa gemma, che oggi appartiene al re di Prussia, sono rappresentati cinque dei sette eroi spediti contro Tebe, e la forma delle lettere che sembrano del primitivo tipo pelasgico, la diligenza grande con che sono disegnate le figure, le proporzioni delle quali danno nel tozzo l' estrema finitezza che si osserva anco nelle minime particolarità, la volgare forma delle teste, la varietà e la copia delle pieghe dei panneggiamenti, lo studio della composizione, l' accuratezza con la quale sono finiti i piedi, e il modo con cui posano sul suolo, quella semplicità e naturalezza d' espressione, finalmente l' intelligenza della scienza anatomica, portata pure ad un certo risentimento di muscoli e di ossa, parmi che formino un complesso di pregi e di difetti, che noi osserviamo costantemente nelle opere dei nostri quattrocentisti, ultimi della scuola antica. Mirando quella corniola, e facendo astrazione degli errori di proporzione, parmi vedere in essa il metodo di Luca Signorelli, del Rosselli, del Ghirlandaio, del Botticelli e di altri di quel tempo, nei quali con le tracce ancor manifeste del vecchio stile, si vedono gli albori di una maniera più bella, più sciolta, più morbida, insomma più perfetta in tutte le sue parti.

Se ponete in confronto questa corniola, con la bellissima gemma del Museo Stoschiano, rappresentante Tideo che si trae una freccia dalla gamba, e con l' altra già posseduta da Cristiano Denh, in cui è espresso Peleo padre di Achille, che fa voto al fiume Sperchio in Tessaglia di consacrargli la chioma del figlio, se salvo ri-

torna dalla guerra di Troia, ambedue della seconda maniera dell'arte etrusca, voi discernerete visibilmente la differenza del loro stile. Nella prima, benchè vi sia intelligenza anatomica, un piegar di panni ripetutissimo e variato, un disegno corretto, e molti altri indizi di un'arte di già avanzata, tutto poi nel resto rammenta sensibilmente la vecchia scuola; mentre da quelle due gemme non solo è sbandita ogni traccia dello stile primitivo, ma completamente fanno vedere lo stato di un'arte già maturata per ogni senso, in guisa che possiamo additarle come due pregevolissime opere, per mezzo delle quali si può conoscere quali fossero i caratteri principali del secondo stile toscanico, che naturalmente à dovuto subentrare al primitivo, dopo che gli artefici etruschi, progredendo sempre più nella civiltà, acquistarono più estese cognizioni, s'impossessarono dei buoni precetti dell'arte, su la scorta dei quali riescirono ad imitare gli oggetti sensibili con quella perfezione e intelligenza che si richiede perchè le opere dell'arte fossero l'immagine vera ed esatta della natura medesima.

E qui cade acconcio osservare, che il carattere del secondo stile etrusco smentisce affatto ciò che scrive il Winkelmann dell'indole melanconica e triste dei popoli dell'Etruria, per cui non giunsero a perfezionare interamente le arti. Parmi che quella energia, quella forza di disegno, quella violenza di mossa, quella fierezza, o, come altri vogliono, quella rigidezza di contorni, lungi d'essere gl'indizi di un carattere melanconico, manifesti all'incontro nell'artefice un animo impetuoso, gagliardo, risoluto, pronto, audace ad affrontare e superare gli

ostacoli, e imprimere in tutto una certa grandiosità ed elevatezza che è il maggior pregio di un'opera artistica.

Con questa osservazione, noi abbiamo già data al lettore la prima idea del secondo stile dell'arte etrusca, imperocchè quanto di sopra si è detto, ed aggiungendo una forte espressione nelle articolazioni delle ossa, e nella tensione dei muscoli, la disposizione dei capelli in ciocche parallele, ed una certa affettazione nella mossa e nell'azione delle figure, è il carattere generale di tutte le opere di questa novella epoca.

Analizzando infatti la figura del Tideo, noi vi troviamo un fare così grandioso, energico, fiero e gagliardo, che può dirsi veramente magistrale, e quindi un risentimento di muscoli e di ossa così scientificamente espresso che si direbbe aver l'autore voluto più del convenevole fare sfoggio d'intelligenza anatomica; anzi direi meglio ambì comparire piuttosto anatomico che scultore. Non v'è parte di quella figura che non sia rilevata con forza, di manierachè, come à osservato bene il Winchelmann, le clavicole del collo, le coste, le cartilagini dei gomiti e delle ginocchia, le articolazioni delle mani, e la caviglia dei piedi ànno l'istesso gagliardo risentimento, che i radii delle braccia, e le tibie delle gambe. Così fieramente espressi sono anco i muscoli nella figura del Peleo, la quale per bravura anatomica e grandiosità di disegno gareggia con la precedente.

Ma se a qualcuno parrà un po' troppo risentita l'espressione dei muscoli e delle membra di queste figure, specialmente di quella del Tideo, in cui apparisce sin'anco la punta dell'osso del petto, non deb-

besi però credere che l'artefice esagerasse per mero suo capriccio, poichè leggendo la descrizione che Stazio (1) fa di quell'eroe, si vede bene essere le sue parole la copia fedele del disegno di questa gemma; di manierachè parrebbe che allora tutte le figure di Tideo si rappresentassero con muscoli fortemente pronunciati, a meno che non si volesse credere che il poeta descrivesse precisamente la figura etrusca.

Le forme del suo sembiante non sono gran cosa scelte, l'azione ne è piuttosto violenta, e sembra che l'artefice, al pari di Michelangelo fra i moderni, più che nella grazia e nella bellezza, abbia mirato segnalarsi nel nudo, che pare essere stato l'ambizione degli artefici etruschi di quell'epoca, i quali all'incontro di quelli della scuola primitiva, portati più per le figure vestite, prescelsero di rappresentare ignude le loro figure; e ben sovente con forte risentimento di muscoli e di ossa, con mosse ed azioni piene d'energia e di forza, portata sin'anco all'eccesso, quasi che eglino facessero dipendere la bellezza delle loro figure, non dalla grazia, dall'eleganza e dalla venustà delle forme, ma tutto all'incontro dalla ragione anatomica, e da ciò che poteva sorprendere lo spettatore con la forza e la violenza.

Ma questo loro sistema, per quanto potrebbe dirsi metodico, nelle figure di divinità è un po' moderato, veggendosi nelle medesime una giustissima ragione di muscoli e di membra in movimento, mosse ed azioni più naturali; se non che indistintamente queste figure sono

(1) Theb. lib. vers. 643.

espresse col medesimo carattere, e disegnate con la stessa forza, di maniera che Apollo, Ercole, Marte e Vulcano, non possono distinguersi che ai loro attributi. Si nota poi costantemente in tutte le figure etrusche, o di uomini o di animali, che i capelli e i peli son disposti in file più o meno parallele, ma sempre in ciocche ricciolute, che veggiamo ancora nelle migliori opere degli artefici dell' ultima epoca.

Ma indipendentemente da ciò, tutte le opere del secondo stile etrusco manifestano un miglioramento così notabile in ogni senso dell' arte, cioè per franchezza di disegno, per cognizione della struttura di tutti i corpi animati, per varietà di sembianze, di positure e di movimenti, i quali sono più naturali che nelle opere del prisco stile. Per dare altri esempi dei progressi fatti dagli Etruschi in questa seconda epoca, rammentiamo l'ara rotonda del Museo Capitolino, nella quale sono rappresentati, benchè in una attitudine alquanto forzata, Mercurio, Apollo e Diana; opera di tale bellezza che può sicuramente competere con i lavori greci; quantunque credasi da altri che fosse di artefice greco, a cui pure attribuiscono, al solito, il bassorilievo dell'ara quadrangolare con le dodici fatiche di Ercole, esistente nel medesimo Museo etrusco e del secondo stile, e il così detto Marte della Galleria fiorentina, ornato di elmo, con scudo rotondo, corazza di squame, sotto la quale una tunica che tocca la carne, e alti schinieri alle gambe, la celebre Chimera di cui abbiano parlato avanti, e finalmente la Lupa del Campidoglio, che allatta Romolo e Remo, e che probabilmente è quella stessa che nei tempi

di Dionisio (1) vedevasi in un piccolo tempio sul monte Palatino, cioè nel tempio di Romolo, oggi dedicato a S. Teodoro, ove essa fu ritrovata.

Questo monumento etrusco, fatto gittare da Gneo e Quinto Ogulnj edili curuli (2) col danaro ritratto dalla multa degli usurai, nel 457 o 458 di Roma, è sicuramente uno dei più rari che noi possiamo vantare della prisca scuola italica. Posto accanto di una delle più belle opere greche in questo genere, non si saprebbe di certo, a quale delle due dare la preferenza, tanta è la magistrale maniera del corretto disegno, la benintesa anatomia con cui sono dimostrate le forme e la felice esecuzione di tutte le parti. Quanto più si considera, tanto più apparisce bella per esattezza di proporzioni, per naturalezza di mossa, per verità di sembianze e per maravigliosa espressione di belva ammansita, lattante i due gemelli.

Oh, se a noi fosse giunta, non dico i sogliami di bronzo e i vasi d'argento che erano in Campidoglio, ma la statua di Giove, che ivi ergevasi sopra una quadriga, avremmo avuto sicuramente un altro prezioso monumento dell'arte vetusta, poichè essendo stata fatta insieme con la detta Lupa, è da credersi che dalle mani di quell'artista abbia dovuto escire un lavoro bellissimo (3). E un'opera veramente stupenda doveva essere di certo quella, fatta pure da artefici etruschi, quando Pervilio a eternare la memoria della sua vittoria riportata sopra i Sanniti, tolte loro le armature di bronzo, faceva con

(1) Ant. Rom. lib. 1 cap. 79.
(2) Livio X, 23.
(3) Liv. XXXV, 7.

esse gettare il colosso di Giove in Campidoglio, e con la limatura di quello, la sua propria statua poneva a piè di quel nilto supremo (1).

Se la fortuna non ci fosse stata avversa, quell'opera gigantesca ci avrebbe somministrata la più solenne prova del valore degli artefici etruschi, quantunque i tanti monumenti dissotterrati oramai non lasciano punto dubbio dell'alto loro ingegno e della loro maestria grandissima in tutti i diversi rami dell'arte; imperocchè non solo abbiamo degli oggetti d'orificeria finamente lavorati, dei tripodi o are di vaghe e leggiadre forme, delle patere e dei vasi in metallo incisi con gusto e squisita perfezione, degli eleganti e stupendi candelabri e arnesi d'ogni maniera, in bronzo e in preziosi metalli, cesellati con figure, tanto per esercizio religioso che per usi domestici, sibbene il tempo ci à conservato molte belle pitture, quali sono quelle delle grotte sepolcrali di Corneto, rappresentanti le Furie che tormentando i colpevoli, pare che li conducano al Tartaro (2), le altre che sembrano con lo stilo inveire contro un loro avversario caduto a terra (3), le quali bastano a farci conoscere il magistero degli Etruschi in questa parte, e specialmente quelle rappresentanti la lotta dei gladiatori, che a mio parere servono a farci conoscere il punto di contatto che unisce la seconda alla terza scuola, che è quella in cui l'arte etrusca comparisce nel suo pieno splendore.

Senza dubbio, queste pitture indicano il passaggio

(1) Micali loc. cit. cap. XX.
(2) Inghirami loc. cit. tav. XXVII.
(3) Inghirami loc. cit. tav. XXVIII.

dal secondo al terzo stile, che naturalmente à dovuto farsi a gradi, e per quanto le figure sieno disegnate con una certa fierezza che è il carattere distintivo della prisca scuola toscanica, onde qualcunó à paragonato questo secondo stile degli Etruschi a quello di Michelangelo e di tutta la scuola fiorentina, tuttavia non si vede nelle membra in movimento quel forte e gagliardo risentimento che siamo soliti notare in tutte le opere della seconda epoca dell'arte etrusca. E poichè la medesima osservazione vale per quella statua in bronzo rappresentante Ercole che vedesi disegnato nella tavola xvi del vol. ii Caylus (1), cui abbiamo creduto dover farne pure parola, per far vedere come gradatamente l'arte volgesse sempre al miglioramento presso gli Etruschi. Il confronto che si può fare di questa figura con le altre rappresentanti il medesimo nume, e pur esse lavoro etrusco, ci porrà nel caso di vedere, a primo colpo d'occhio, in questo bronzo un progresso considerabile, imperocchè non solo la pelle di leone, rannodata sul davanti delle spalle, indica le pieghe che deve fare sul braccio che la sostiene, e da cui essa pende, ma la severità delle linee del disegno, la morbidezza delle carni, ed il nudo stesso, dimostrato con vera ragione anatomica, concorrono ad appoggiare questa nostra opinione, la quale à ancora per base la naturalezza con che è mossa la figura, e la maniera con la quale l'artefice ne à rilevato gagliardamente la contrazione dei muscoli e l'articolazione delle ossa per denotare il fiero carattere del mito, ma non con quell'eccessivo risentimento a cui ben spesso s'abbandonarono gli artefici etruschi.

(1) Caylus, Antiq. egip. etrus. ec.

Benchè in queste opere si noti sempre una certa durezza, pure vi si scopre che di già gli Etruschi cominciavano ad accostarsi assai più da vicino al vero modo di rappresentare la natura, sicchè l'ultimo stile dell'arte etrusca manifesta l'epoca in cui le arti presso quel popolo fiorivano mirabilmente, talchè nei lavori di questo terzo stile si osserva tale perfezione da far dubitare, se sieno d'origine etrusca o di scarpello greco, o romano. Vi si vede che eglino cominciavano a formarsi la vera idea della bellezza, a figurare con carattere e verità, a rappresentare il nudo con giuste regole di anatomia, anteporre l'eleganza alla austerità, la morbidezza alla rigidezza, e variare con più bella grazia le teste, gli atteggiamenti, le positure e i caratteri, a fare più svelte le proporzioni, più naturali le mosse, a disegnare con verità, con grazia di contorni, a comporre con intelligenza e armonia di parti, insomma a operare con tutte quelle regole d'arte che conducono alla vera e lodevole perfezione.

E se eglino vi sieno giunti, non lo deduco dal passo di Ferecrate (1) che per far conoscere in una sua commedia la bellezza di un candelabro, dice essere tirreno; nè che Crizia, figlio di Callisero (2) rammenta qual suppellettile preziosa delle case magnatizie elleniche le tazze d'oro etrusche cesellate; nè che Fidia (3) ornò di sandali tirreni la sua Minerva, ma dall'osservare nelle

(1) Ap. Athen. XV, 18.

(2) Fu capo dei 30 tiranni nell'Olimpiade XCIV, anno di Roma 350, Eleg. Ap. Athen. I, 22.

(3) Polluc. VII, 22. Fidia scolpì la sua Minerva nell' Olimpiade LXXXVII, an. di Roma 322.

statue, nelle gemme, nei vasi di questa novella epoca dell'arte etrusca, una grandiosità di fare, una scelta di forme, un gusto così raffinato, per cui i migliori lavori etruschi si sono scambiati per opere greche. Infatti nei monumenti dell'ultimo stile etrusco, in cui l'arte apparisce all'apogeo dei suoi progressi, si osserva che le figure, oltre la bellezza dei tratti, ànno una meno risentita espressione nelle articolazioni e nei muscoli, ciò che dà alle medesime una grazia e una agilità maggiore, si nota naturalezza nelle azioni, compostezza negli atteggiamenti, e il disegno, le parti del corpo, le piegature delle vesti, sono condotte con tal simmetria e verità, con tale armonia, eleganza e morbidezza, ed il carattere delle teste è così ben appropriato ai personaggi, che a prima vista si riconosce l'alto valore della primogenita scuola delle arti.

Esaminando la statua del fanciullo in bronzo, esistente nel Museo del Vaticano, benchè vi si desideri un po' più di morbidezza nella piegatura delle carni e nei capelli, si vedrà da questo egregio lavoro un incremento, una perfezione artistica considerevole. Egli è rappresentato sedente, con bolla al collo, e dalla sua mossa, poichè posa una mano a terra, pare che voglia alzarsi, ma con tale naturalezza e semplicità, che nulla possa farsi di più finito e di più significante. La sua fisonomia è così vivace e bene espressa, che indica a meraviglia lo stato di salute ristabilita, e nell'insieme c'è tal magistero d'arte, bellezza ed eleganza, che si direbbe un bel lavoro greco se l'iscrizione etrusca sul braccio sinistro e il luogo ove fu dissotterrato presso Corneto, antica Tarquinia, nel

1770, non facessero certa fede della sua vera origine nazionale.

Più bella, e veramente preziosa parmi essere l'altra statua del fanciullo in bronzo del Museo di Leida, imperocchè la maniera con la quale sono segnate quelle ciocche di capelli inanellati, la morbidezza che si ammira nei contorni, onde le carni paiono imitate stupendamente, la naturalezza della sua positura, la perfetta esecuzione e la semplicità infantile, anzi la grazia con la quale egli stringe con la sinistra un'anatra, e con la destra graziosamente l'accenna allo spettatore, formano un complesso di qualità e di bellezze proprie della grande prisca scuola etrusca. È ritto in piedi, con bolla sospesa al collo e armilla legata al braccio manco, quasi amuleto, e l'iscrizione, che in lettere etrusche leggesi nel braccio destro, rende più singolare questa bellissima produzione dell'arte etrusca.

Ma sì questo che l'altro putto, benchè siano ricchi di tanti pregi, non raggiungono però quella eccellenza dell' Aruspice, capolavoro etrusco che può reggere al confronto con quanto l'arte greca produsse di più bello. Si vuole che sia l'effigie di Aulo Metello, figlio di Velio, e dalla mossa come egli distende il braccio destro, pare che perori. È calzato oltre a mezza gamba, a tunica e pallio, gettato con maestria, con bell'andare di pieghe ed eleganza; ed in tutte le parti parmi vedere una perfezione di disegno, un non so che di nobile e di grandioso nell'insieme, che io oso dire non potersi fare altra figura che abbia più imponenza, maggiore agilità, più simmetria, più squisita dottrina anatomica, nè panneggi meglio equilibrati, imperocchè il modo con cui l'artefice

à saputo ben compartire le grandi masse con i vuoti, rende la figura veramente dignitosa, senza che perciò perda nulla della sua leggiadria. In un lembo del pallio leggesi una iscrizione etrusca, che principalmente serve a provare l'origine nazionale di quest'opera così classica.

Questa statua, come si è detto, conservasi nella Galleria fiorentina, ove trovasi pure un busto in bronzo, rappresentante, a quanto dicesi, il Genio di Bacco. È espresso in proporzioni un po' maggiori del naturale, adulto, col capo scoperto e lunghi capelli inanellati, orecchie aguzze alla maniera dei fauni, con duplice collana per vario e moltiplice lavoro elegantissima, e pelle di cervo pendente sul davanti dalla spalla sinistra sino al gomito. Anco quest'opera di magistrale artificio può additarsi come uno dei più insigni monumenti dell'arte etrusca, della quale però niun altro lavoro ci fa conoscere più egregiamente l'alto valore, quanto la Minerva in bronzo che esiste nella medesima Galleria.

È una statua di naturale grandezza: ed è tale l'eccellenza di questo stupendo lavoro, che non solo prova di quanto le arti si avanzassero in Etruria, ma che ancora siano giunte al punto in cui veggiamo le opere greche, e sebbene non abbia i capelli lavorati con gran finezza, non cessa tuttavia essere di purgatissimo stile, e da annoverarsi fra le opere più degne d'ammirazione. Più delle nostre parole, l'occhio soltanto può far comprendere tutte le rare bellezze onde è adorno questo preziosissimo monumento, imperocchè da qualunque lato che si voglia considerare, apparisce sempre ugualmente ammirabile. Portando in capo un piccolo elmo

su cui è fisso un serpe, la dea indossa lunga veste, su la quale avvolge il pallio che le ricopre il braccio sinistro e la mano, ma con un artificio che ben si scorge quanta abilità avesse l'artefice nel piegare il panneggiato. A' il petto coperto da egida squamata, munita nel mezzo del capo della Gorgone, e ornata all'intorno di sinuosi serpi in luogo di frange, e tutto è sì bene adattato e finamente eseguito, che non solo vi si ammira grande armonia di parti, maestà ed eleganza, grazia e disinvoltura nella maniera con che la dea è composta, ma bel disegno e scelta di sembianze, onde il volto che può dirsi bello spira dolce e serena maestà, che ben corrisponde al dignitoso e nobile atteggiamento della persona, senza che perciò vi appaia ombra alcuna di virile e di severo.

A vista di tanti pregi, malgrado che la statua fosse stata ritrovata in Arezzo, alcuni intendono vedervi l'artificio greco, e poichè è sembrato loro scorgervi una certa rigidezza nel piegare del pallio, ànno ritenuto essere la medesima, una bella copia etrusca di antica statua greca, come se quei grandi Italiani della prisca Etruria non avessero avuto ingegno ed arte per modellare una statua con venustà di forme, maestria di disegno e finezza di scarpello, come infatti fecero quell'altra della stessa Galleria, rappresentante l'Apoteosi di Bacco.

Anco questo stupendo gruppo gli oppositori del sistema etrusco, vogliono che fosse d'invenzione greca, come sono secondo loro tutti quei monumenti trovati in Toscana, nei quali si osserva squisita perfezione di arte. Molto su questo proposito avanti si è detto, e perciò mi rimetto al sagace e imparziale giudizio dei miei

lettori, che scevri d'idee preconcepite, riconosceranno sicuramente nel nudo, nell'ampio, purgato e franco stile di questo gruppo, la migliore maniera degli artefici etruschi. Librata leggermente su le ali una piccola figura che sembra essere un Genio, o come altri vogliono Mercurio, avente in capo un corno potorio terminato in testa di oca, posa col destro ginocchio su la spalla di Bacco, e par che in lui infonda col vaso che stringe con la destra mano l'ambrosia deificante. Anco di questo pregevole gruppo avrei desiderato riportare l'intaglio, perocchè è così leggiadramente inventato, ed eseguito con sì nobile maestria, gusto, leggerezza di mosse, eleganza di forme, che non può vedersi cosa più ammirabile e più perfetta.

Così bello e finamente eseguito, è il creduto Bacco, o come lo dice il Gori, il Genio pubblico degli Etruschi, che conservasi ancora nella Galleria fiorentina. Non v'è parte di questa stupendissima statua, interamente nuda, che non sia condotta con quella finita perfezione, che costituisce il sommo dell'arte. Il modo elegante con cui la figura è disegnata, la venustà che si ammira nelle forme, la freschezza che apparisce nelle giovani membra, la grazia e la verità della sua mossa, e l'armonia che regna da per tutto, ed il magistero grandissimo che scorgesi nell'esecuzione, sono i pregi che rendono celebre questa sublime opera dell'arte etrusca, a cui però altri negano così classica produzione.

Tuttavia potrei anco addurre in appoggio del mio argomento, non solo la corniola del Caylus (1) nella

(1) Loc. cit. vol. I tav. XXX fig. 3.

quale è rappresentato Achille, di cui leggesi il nome in lettere etrusche, siccome per finezza di lavoro, per purità di stile, per intelligenza di anatomia, per eleganza e naturalezza di attitudine, è senza dubbio uno dei più bei monumenti che abbiamo degli Etruschi; ma molte altre pregevolissime opere nostrali d'Etruria nelle quali l'arte si manifesta così avanzata, che nulla aveva certamente da invidiare alla perfezione delle opere greche. Il largo, corretto e franco stile del disegno, la verità, il moto, la grazia e la venustà delle forme, la giustezza della composizione, la bella maniera del piegare dei panneggi, l'eleganza e l'armonia del tutto non pure provano che l'arte etrusca gareggia di bellezza e di perfezione con la greca, sibbene che gli artefici dell'Etruria nel rappresentare il medesimo soggetto, sia storico, allegorico o simbolico, non ripetevano mai la medesima composizione, variandola sempre con tanta diversità, che ben fa scorgere quanto eglino fossero fecondi d'idee per rendere sempre nuove le loro rappresentanze.

Or tanta varietà di pensieri, tanta eleganza, bellezza, gusto e perfezione che si ammira nelle opere etrusche, è una prova incontrastabile dell'abilità grandissima di quelli artisti, imperocchè questi pregi essendo spessissimo ripetuti, non è possibile che fossero l'effetto del caso, ma il risultato di lunghi studi, di grande ingegno e di gran maestria, che si acquista col frequente esercizio dell'arte. E veramente gli Etruschi non avrebbero potuto maneggiar lo scarpello ed il pennello con tanta eccellenza, se oltre alle più felici loro disposizioni naturali, non avessero consociato un profondo sapere, e le migliori

maniere dell'arte; in guisa che tutto ciò che eglino produssero è di una perfezione e di un carattere originale, che non si potrebbe sicuramente, come altri vogliono, far derivare dall'arte greca.

Se i medesimi antichi storici greci ci narrano che le opere degli artefici tirreni fossero tenute in gran pregio presso gli Ateniesi, se generalmente s'ammette che le arti fiorissero prima in Etruria che nell'Attica, se in quel tempo i soli Etruschi fossero gli emuli, e quelli che potessero competere con gli Elleni, e che perciò le opere degli uni e degli altri dovevano essere egualmente belle, se finalmente si ammette che la rigidezza e durezza della scuola etrusca venisse sempre scemando, e che in ultimo nei suoi monumenti si ammira somma esattezza, ottimo gusto, profonda dottrina anatomica, per qual ragione si deve negare a quegli artefici il merito d'avere condotte le arti alla loro completa perfezione? Quali dati certi e incontrastabili si ànno per affermare assolutamente che nella terza epoca dell'arte lo stile etrusco non è più, e che quella scelta di fattezze, quella grazia e morbidezza di contorno, quella venustà di forme, quello stile purgato, nobile ed elegante derivasse dall'influenza dell'arte greca?

Ma finchè non si proverà che gli Etruschi mancassero d'ingegno per giungere a quella perfezione che osserviamo nelle opere loro, che non avessero il gusto di sapere scegliere il meglio da tanti prototipi, e che per effetto soltanto d'idee preconcepite, si vorrà negare loro il merito d'avere completamente perfezionate le arti, credo che i sostenitori del sistema ultra greco non potranno avere che pochissimi seguaci. Se gli Etruschi, senz'altra

guida che il lume del propio intelletto, riescirono a portare l'arte quale la veggiamo nella gemma del Tideo, nel Marte della Galleria fiorentina e in tutti gli altri monumenti che diconsi della seconda maniera etrusca, nella quale si vuole che si mantenesse nella sua totalità il tipo nazionale, sembrami che, ingegnosi come essi erano, favoriti dal clima e con tutti quei mezzi che per progredire poteva somministrare loro la vita civile, la ricchezza e la forma del governo, altro non mancava al loro compiuto perfezionamento, che fare un passo solo, facilissimo d' altronde a chi si era di già tanto inoltrato.

Io non so poi con qual fondamento si possa decisivamente dire che quel forte risentimento di muscoli e di ossa, che osserviamo nei monumenti etruschi della seconda epoca, sia il carattere che distingue l'antica scuola d'Etruria, imperocchè noi ignoriamo completamente se allora gli artefici etruschi fossero divisi come oggi in varie scuole, ciascuna delle quali avesse un carattere suo proprio, e che perciò l' esprimere le parti del corpo umano con sfoggio d'anatomia, fosse piuttosto il distintivo particolare di una di quelle, anzi che il carattere generale dell' arte etrusca. Ed io vagheggio questa mia idea, considerando che nel tempo in cui gli artisti fiorentini della prima metà del secolo XVI imitavano il fiero ed il terribile di Michelangelo, i Veneziani, i Romani, i Bolognesi e i Lombardi continuavano sempre a seguire la loro gentile maniera.

Ma ove pure quel fiero e gagliardo stile fosse stato generalmente adottato dagli artefici dell' Etruria, non si à nemmeno ragione di assegnarlo come il carattere dell' arte etrusca, potendo quello essere stato il gusto di

un'epoca sola, al quale successe poi l'altro, che può definirsi un complesso di bello, di elegante e di grandioso, e che perciò lo vogliano formato sotto l'influenza dell'arte greca, come se chi aveva progredito sino allora, non avesse potuto di più avanzarsi.

Nè ciò che io ò detto sarebbe nel caso il solo esempio che potremmo registrare nella storia delle arti, essendo noto che gli artefici fiorentini nella seconda metà del secolo xvi, guidati dal Cigoli, dal Pagani e dal Passignano, allontanaronsi dalla forte maniera michelangelesca, per seguirne un'altra più graziosa, più delicata e diametralmente opposta a quella del Vasari, del Bronzino e degli altri di quell'epoca, che esagerando lo stile del gran caposcuola caddero in una maniera alquanto goffa e sommamente ammanierata.

E poichè i monumenti sin'ora ritrovati manifestano in tutte le parti gran perfezione ed' eleganza innegabile agli artefici dell'Etruria, e poichè gli ordini e gli ornamenti tutti dei templi di Roma erano opera di artisti etruschi, ai quali erano sicuramente dovute le molte statue che per pubblico decreto alzavansi in Roma nei primi secoli della repubblica, e di stupendo lavoro toscanico era similmente il colosso di Apollo in bronzo, collocato nella libreria del tempio di Augusto (1), e quanto di più bello e di più sontuoso vedevasi sì in pubblico che in privato nella nascente capitale del mondo, parmi che il tutto considerato, ci conduca alla grande conclusione, che le arti in Etruria fiorirono e giunsero alla loro squisita perfezione pria che in Grecia spuntasse l'aureo secolo di Fidia, di Apelle e di Lisippo.

(1) Plinio XXXIV, 7.

Nulla infatti mancò a quel popolo che segnò in Europa la prima èra dell'incivilimento, onde imprimere alle sue opere un carattere di perfezione e di grandezza che presenta in un tempo l'idea del bello e della civiltà. La potenza nazionale, la libertà del governo, la prosperità dell'agricoltura e dell'industria, l'estensione del commercio e la tranquillità goduta per lungo spazio di secoli, sono le cause che potentemente contribuirono al rapido e completo progresso delle arti belle. Le sue grandi ricchezze, lungi d'ammollire lo spirito degli artisti, servirono a destare il loro ingegno, eccitarli all'emulazione, alla lode, che sono la molla possente per spingere alla più alta meta i progressi delle scienze e delle arti.

In tutto ciò che escì dalle mani degli antichi Toscani noi troviamo impresse le orme del loro genio ed il carattere di grandezza che fu proprio di quel popolo colto e potente; e quando noi rammentiamo i bronzi, i marmi, le gemme, i vasi, i ruderi di molte città etrusche, la cloaca massima, con le sponde del Tevere, e le sostruzioni capitoline ec., crediamo indicare non solo i monumenti del genio sommamente artistico della nazione, ma molto più quelli della sua civiltà, poichè essi al pregio della loro bellezza e della loro sontuosa magnificenza riuniscono quello di essere di gran lunga anteriori alle opere del bel secolo greco, che ebbe incominciamento da Pericle sino ad Alessandro il Grande, quando della potenza etrusca altro vestigio non avanzava che i preziosi monumenti delle scienze e delle arti.

Ma poichè la grandezza delle nazioni corre anch'essa verso l'istesso punto, ove vanno a finire tutte le cose che ànno avuto un principio, così la potenza etrusca,

dopo avere compito il suo giro nel gran cerchio in cui a segnalarsi concorrono a loro volta tutti i popoli, si volse all'occaso, per poi perdersi quasi ancora nella dimenticanza. Ond'è che percorrendo la storia delle nazioni, pur spesso si scopre la causa dello avvicendarsi della loro grandezza e della loro decadenza. Un popolo che lungi di approfondire le scienze, ingentilire le arti, addolcire i costumi, si abbandona alla vita dei piaceri, allo sfogo delle violente passioni, segna inevitabilmente la sua decadenza.

Finchè presso gli Etruschi, gli elementi della loro morale e civile grandezza parvero inalterabili, tutto prosperò felicemente, ed è da credersi che non sarebbero stati ecclissati dalla nascente civiltà greca, nè soggiogati dalle armi dei Romani, se la mollezza e l'inoperosità non avessero quindi tenuto il luogo della loro primiera energia. Ma le svariate e nuove agiatezze della vita civile fecero loro gradatamente obliare che il culto delle arti e delle scienze, l'industria ed il commercio sono i cardini principali della prosperità di un popolo; e da lì declinando sempre, non poterono alla fine sostenere più la loro potenza, che prima ognora sembrava che volesse sempre più ingigantire.

Inorgogliti di ricchezza e di magnificenza, cominciarono ad abborrire l'industria ed il commercio che li avevano resi tanto potenti; molli per costumi, e inoperosi pel fasto con cui viveano, non più curarono il culto delle scienze e delle arti, ond'erano saliti a sì alto grado di sapienza e di civiltà; e trascurando tutto ciò che aveva contribuito a farli ricchi, civili e potenti, diedero da loro medesimi il crollo alla loro morale e civile esistenza.

Certo che la maniera di vivere che in ultimo condussero gli Etruschi doveva necessariamente produrre il loro decadimento; tutto ciò che dapprima aveva servito a sviluppare il loro ingegno, ed attivare le sorgenti della loro prosperità, reagendo pel concorso di tante opposte circostanze, li gettò gradatamente in uno stato, di cui non tardarono sperimentare i funesti effetti. Infatti i nuovi comodi della vita, e quindi il lusso smodato; la magnificenza prodotta dall' opulenza, e quindi l' abborrimento del lavoro; l' abbandono dell' agricoltura e dell' industria, e quindi il deperimento del commercio e la rilassatezza dei costumi; le idee di grandezza, e quindi la corruzione, ed il poco ardore per la libertà, furono per gli Etruschi il germe che fecondò poi la totale rovina della loro potenza. Alcuni errori di governo vi concorsero ancora (1), gli odii e le rivalità all' ingrandirsi della vicina Roma ingigantivano sempre, e quindi venendo combattuti per terra dai Romani, Galli e Sanniti, e per mare dai Cartaginesi, Siracusani e Italo-greci, la loro esistenza politica dopo un lungo prosperare, dopo una prolungata agonia fra il primiero stato e la prossima decadenza, dovè alfine subire quella medesima sorte a cui dopo lunghi secoli di potenza soggiacque l' Impero romano. Questo però, a spese della civiltà etrusco-greca, giunse a tenere per dieci e più secoli il dominio del mondo, e le sue leggi che formano anch' oggi le basi delle nostre civili istituzioni, mostrano la saggezza di quel popolo grande, mentre i monumenti delle arti che insieme dànno un' idea completa della civiltà e del gusto

(1) Micali, l' Italia avanti il dominio dei Romani.

dei Romani, sono l'oggetto dell'universale ammirazione, lo studio dei più valenti artisti.

Dell'arte presso i Romani.

Sarebbe qui il luogo d'intrattenerci su le arti presso i popoli limitrofi degli Etruschi, cioè Liguri, Sanniti, Volsci e Campani, ma eccettuando questi ultimi, degli altri poco o nulla c'è da dire. Dei primi non abbiamo verun monumento dal quale si possa trarre argomento dello stato felice dell'arte presso quel popolo, e quei medesimi che sono stati quà e là ritrovati, è incerto ancora se siano opere di artefici nazionali, o che vi sieno stati portati dagli Etruschi o dai Galli che successero a quelli, e opera dei quali sembra che sia quel così detto eroe ferito (1) che si appoggia ad un giovane soldato, siccome appare dalla foggia delle vesti che sono lontane dal costume etrusco.

Dei Sanniti nulla più ci rimane, e dei Sardi debbesi dire che l'arte non fosse da loro che pochissimo coltivata, imperocchè le figure in bronzo, ritrovate nell'isola di Sardegna, e dal Cardinale Albani donate al Museo del Collegio Romano, nella loro forma e struttura presentano tutti i segni dei rozzi tempi dell'arte. Pochissimo poi ci resta dei Volsci, ma benchè monumenti plastici, dipinti a varii colori, e dei quali parla il Becchetti (2), e rappresentanti diversi costumi degli Italiani di quei tempi, imitino debolmente lo stile etrusco, e mostrino l'arte

(1) Gori, Museo etrusco vol. 1 tav. 115.
(2) Bassorilievi volsci ec.

quasi ancora nello stato d'infanzia, tuttavia è da credersi che l'arte presso i Volsci fiorisse felicemente, sapendo che Tarquinio Prisco, figlio di quell'esule greco, in luogo di valersi di altri artefici per la statua in terra cotta di Giove Capitolino, chiamò da Fregelle, città dei Volsci (1), un certo Turiano, a cui furono pure commesse le quadrighe poste nel fastigio del tempio, ed un simulacro d'Ercole, che esisteva tuttora ai tempi del gran naturalista.

Più ampie notizie, e assai migliori monumenti abbiamo però dell'arte presso i Campani, i quali per l'influenza etrusca, o greca come altri vogliano, progredirono a tal segno che maggiore perfezione non potrebbe di certo desiderarsi nelle opere loro. Oltre varie medaglie nelle quali al dir del Vinkelmann la testa di un giovine Ercole specialmente in quelle trovate in Tiano e in Capua, e la testa di Giove in quelle di questa ultima città, sono di una bellissima idea di disegno, e la vittoria assisa su di un cocchio a quattro cavalli in una moneta della medesima città non distinguesi dagl'impronti greci, si conservano nei nostri musei varii vasi di terra dipinti, i quali tuttora è controversia se siano realmente lavoro greco, o degli Etruschi che vi dimorarono per lungo tempo, e dai quali ancora i Campani appresero la lingua.

Alcuni particolari indizi che si notano nei medesimi inducono a ritenerli per opera di artefici nazionali, a causa della simiglianza che scorgesi manifestamente tra molte figure di quei vasi con quelle incise

(1) Plinio lib. XXXV cap. 12 sez. 45.

in alcune etrusche tazze di bronzo, usate nei sacrificii, molto più che i Fauni ivi dipinti sono rappresentati con coda di cavallo, alla maniera degli Etruschi, ciò che non si osserva mai nelle figure dei Fauni e dei Satiri greci, che generalmente l'ànno corta, e simile a quella della capra.

Malgrado però questi segni, i fautori dell'incivilimento greco-etrusco, veggendo che molti di quei vasi sono stati ritrovati nel regno di Napoli, e generalmente in S. Agata dei Goti a quindici miglia dalla capitale, in Nola, Capua, e in altri luoghi circonvicini, e leggendo in alcuni di essi iscrizioni in lettere greche, non solo li ànno attribuiti agli artefici venuti dalla Grecia, e ai loro imitatori, ma ànno sin anco concluso, che tutti i vasi chiamati etruschi debbansi pure ritenere per opera, o per imitazione ellenica. Io non sò veramente con qual fondamento si abbia potuto negare affatto agli Etruschi il loro merito d'originalità in tali lavori plastici, imperocchè ove pure molti dei vasi campani fossero dipinti con greco disegno, ciò non indicherebbe altro a mio parere se non che l'arte di far vasi fittili continuasse a esercitarsi nella Campania nel tempo ancora che vi stanziavano le colonie greche, le quali avendo avuto pure degli artefici, nulla è più probabile quanto che eglino lavorassero quel genere di manifattura nostrale. Dico nostrale, perchè dopo tante e tante indagini, e scavi fatti in Grecia, non vi sono stati ritrovati che ben pochissimi, e pochissimi vasi, laddove se gli Elleni avessero conosciuto questo genere di lavoro, se ne avrebbe dovuto discoprire delle migliaia. siccome accade quotidianamente in Italia.

Tuttavia trattandosi di vasi dissotterrati nel regno di Napoli, ove specialmente non vi sono iscrizioni è difficilissimo poter determinare se sieno opere di artefici nazionali o greci, vieppiù che per stile di disegno, varietà di contorni, grazia di forme, e bellezza di lavoro, sono tutti ugualmente di rarissimo pregio. Molti se ne conservano nel Museo borbonico di Napoli, nella Biblioteca vaticana in Roma, che riunisce la raccolta fatta in Napoli dal giureconsulto Giuseppe Valletta, e quella di Raffaello Mengs, oltre i varii acquisti che ne à fatto di tempo in tempo. Non meno singolare, almeno per la bellezza di varii pezzi, è la collezione del Duca Caraffa Noya, e l'altra del cav. Hamilton, la quale unitamente ai più bei vasi delle raccolte Mastrilli e Porcinari in Napoli, e Biscari in Sicilia, e della Galleria fiorentina, è stata pubblicata dall' Hancarville in quattro grandi volumi in foglio.

Le pitture di questi vasi sono per lo più disegni monocromi, sebbene se ne trovino pure a più colori, e uno di essi è quello descritto da Raffaello Mengs, in cui si vedono dipinti in parodia gli amori di Giove con Alcmena. Questo vaso è dei più belli che abbia la collezione Vaticana, e fra i più pregevoli si annovera similmente l'ultimo della raccolta Hamiltoniana, nel quale su la pancia sono espressi gli amori di Giasone e di Medea; e tra la pancia e la bocca di esso è rappresentata la corsa di Atalanta e d'Ippomene in presenza di Atlante, e delle Esperidi. Ugualmente belle sono le pitture del vaso del marchese Trivulzio di Milano, in cui par che si rappresenti un uomo spirante fra le braccia di una donna che con i suoi baci cerca,

secondo le credenze dei Gentili, trattenere per altro tempo l'anima del moribondo.

Di queste pitture altri ànno data diversa interpretazione, ma qualunque sia il loro soggetto, il certo si è che questi vasi per esattezza di disegno, equilibrio di composizione, venustà di forme, gusto e grazia che si trova sparsa da per tutto, sono elegantissimi; specialmente quello della raccolta Hamiltoniana, il quale a questi pregi riunisce eminentemente quello dell'espressione che è la parte più importante della pittura. Le figure che vi sono dipinte con meravigliosa maniera di disegno, paiono animate, e non si saprebbe certamente dimostrare con più arte e verità la vergogna che Atalanta sente per essere stata vinta dal suo amante Ippomene, del quale la fisonomia e l'azione manifestano visibilmente il sentimento ond'è compreso, chiedendole perdono della vittoria che à riportato su lei.

E per eleganza di composizione credo non esservi cosa più singolare di quella del vaso del Museo borbonico, rappresentante Teseo che abbatte il toro di Maratona; questo vaso fu ritrovato in Bari, e da qualunque lato si consideri, offre sempre tutte le bellezze e le qualità dell'arte, principalmente nel componimento, in cui non pure il gruppo dell'eroe col toro è mirabilissimo, ma le altre figure vi si vedono disposte con una intelligenza grandissima. Ma io non saprei decidermi a sceglier questo, o l'altro del medesimo Museo, nel quale è rappresentato un ballo di Baccanti in onore del Nume, imperocchè se la pittura della precedente composizione si distingue per la maniera elegante, e per l'arte dei contrapposti di parti, ond'ella

è ideata, questa poi per franchezza di disegno, verità d'espressione, grazia, e felicità di mosse, e unità drammatica, è veramente stupenda, al pari di quell'altro copioso componimento che ammirasi in un altro vaso, in cui da una parte è effigiato Perseo che presenta a Minerva la testa di Medusa, e nell'altra con grande vivacità ed armonia il principio ed il progresso di una crapula.

Se ne potrebbero citare molti e molti altri ancora bellissimi, ma pare che di tutti i vasi ritrovati nel regno di Napoli, i migliori sieno quelli dissotterrati in Capua, i quali per finezza di argilla, beltà di vernice, eleganza di forme, e principalmente pel gusto delle loro pitture fanno apertamente conoscere essere ivi stata in antico una scuola, i di cui artisti raggiunsero per eccellenza il sommo dell'arte; laonde Winkelmann parlando di questi vasi, dice che i disegni della maggior parte di essi sono sì esatti, che quelle figure potrebbero avere luogo anche in un quadro di Raffaello, e finisce per dire che una collezione di tali vasi è un tesoro di disegni.

Anco in Sicilia fu coltivata l'arte dei vasi di creta dipinti, e per finezza di lavoro, idea di disegno, ed eleganza gareggiano con quelli trovati nei contorni di Napoli. Se ne ànno varie raccolte, delle quali le principali sono quella dei Padri Benedettini di Catania, i quali nel loro museo ne ànno più di duecento, e l'altra del Principe Biscari nella medesima città, che è veramente magnifica. Anco il museo Borbonico ne possiede qualcuno, come è quello che vedesi nella prima stanza alla sesta colonna. Rappresenta la favola di Vulcano ricon-

dotto in cielo da Bacco, con due satiri, uno dei quali precede la scena dando fiato alla doppia tibia, e l' altro è in fine portando su le spalle un' anfora coronata di edera, e innante il quale è una baccante che à nelle mani due faci; e tutti sono disposti con tale armonia, disegnati con sì bella maniera, con mosse sì naturali e panneggiamenti sì bene condotti, da farci conoscere nella più stupenda guisa la franchezza e il sapere degli antichi artefici siciliani.

Ma per quanto l'arte si coltivasse con successo dai Campani e dai Siculi, per quanto ai Greco-italici si debba accordare il merito d' avere disegnato e dipinto su quei vasi con maestria di mano, e freschezza di pennello, niuno di quei primi popoli italiani seppe dare alle sue produzioni quel bello ideale, in che si riconosce l'eccellenza, e la somma perfezione dell' arte. A tal punto sembra che sieno giunti i Romani, quando questi, dopo la conquista della Sicilia, e di una parte dell'Asia minore, portando le loro armi in Corinto, Tebe, Atene, facendo del Mediterraneo un lago italiano, e del mondo una vastissima provincia romana, s' impossessarono degli oggetti più preziosi dell' arte, delle più ricche suppellettili, e come una mostra del loro trionfo, ne abbellirono i templi, le piazze e i palagi di tutta Roma, che veniva ad essere la capitale del mondo.

Padroni dei marmi, dei bronzi, e d' ogni genere di monumenti artistici, raccolti nell' Italia, nell' Epiro, e nell' Asia minore, si videro del pari i Romani circondati dai migliori artisti, che seguendo il destino delle loro produzioni, si recarono in Roma, ove cominciarono a diffondere il gusto per le arti, propagare le loro idee e

quasi direi, trapiantare una novella scuola, la di cui gloria parve splendere di una luce che non fu di certo men vivida di quella della prima, ove i Fidia, li Apelli, i Protogeni e i Lisippi avevano date le più belle creazioni dell'arte, degne della profondità del loro sapere, della grandezza delle loro idee, della delicatezza del loro gusto, e della sublimità del genio loro.

Allora i Romani educandosi gradatamente al bello, avanzandosi dipiù nella loro nascente civiltà, si affrettarono di sottomettere alle loro armi tutti coloro presso i quali le arti mostravano un felice successo, e ben tosto la pittura, la scultura, e l'architettura salirono ovunque in onore.

Dapprima i Romani si servirono di artisti etruschi, ed è perciò che le prime loro opere sono dello stile della scuola toscanica. È noto per i detti di Plinio, che alla conquista di Volsci recarono in Roma due mila statue ed il possesso di tanti monumenti, ed il concorso degli artefici etruschi, oramai soggiogati, dovevano sicuramente introdurre nella città vittoriosa il gusto delle loro arti. Infatti i primi lavori dei Romani, del tempo della Repubblica, portano l'impronta dello stile toscanico, come si osserva evidentemente in quel vaso cilindrico del Collegio Romano, nel quale la composizione, il disegno, e la forma stessa del vaso che è di bronzo, rammentano la maniera dell'arte etrusca. Sul coperchio in cui all'intorno è rappresentata una caccia, si legge il nome dell'artefice che dichiara averlo fatto in Roma, e nel corpo del vaso, oltre varii ornamenti nella parte superiore ed inferiore del medesimo, che servono come di fregio alla rappresentanza, tutta in giro nel cam-

po di mezzo è intagliata a bulino la storia degli Argonauti, cioè il loro sbarco, la pugna, e la vittoria riportata da Polluce sopra Amico.

Tuttavia da questo vaso non si può trarre veruno argomento dell'arte etrusca, imperocchè lo stile ne sia imitato assai debolmente, e le figure diano nel tozzo. È presumibile però che la maniera degli artefici dell'Etruria seguitasse per del tempo a prevalere ancora in Roma, tanto più che, secondo ci narra Plinio (1), su l'asserzione di Varrone, tutto negli edificii romani era di stile toscanico, avanti che i due artisti greci Demofilo e Gorgaso dipingessero il tempio di Cerere. Nulla perciò a mio credere è più facile, quanto che le opere etrusche, e quelle romane d'imitazione etrusca, siensi quindi confuse con quelle fattevi dai Greci nei primi tempi in cui eglino recaronsi in Roma; in ogni modo, quando l'alma città dei sette colli divenne universale, e precisamente dopo la conquista della Grecia, nei monumenti dell'arte romana si scorge un altro stile, che partecipa dell'arte greca, e del gusto nazionale.

La conquista di Capua, della Magna Grecia e della Sicilia, ove di già le arti e la civiltà prosperavano felicemente, e da dove fu trasportato in Roma quanto di più prezioso e di più bello ornava i templi e gli edificii pubblici, porse ai Romani la fiaccola che veniva a illuminare la via del loro ancora incolto incivilimento. Ma dal momento che l'aquila romana posò su le mura di Corinto, sino al regno di Augusto, i nobili, all'oggetto di rendersi più popolari, richiamarono a loro quanti artisti e lavori

(1) Libro XXXV cap. 12 sez. 45.

poterono, e da quell'epoca la capitale del mondo divenne la sede delle arti.

I primi progressi della pittura cominciarono sotto Silla, il quale, distruggendo Atene, aveva insieme distrutta la secondogenita scuola delle arti, dichiarandosi poi protettore delle medesime, cercò prestare incoraggiamento a quanti lavorassero di scarpello e di pennello, ed edificò in Penestre, ove oggi è Palestrina, il famoso tempio della Fortuna, che per la sua magnificenza superò quanto mai di grande e di sontuoso ammiravasi in Roma avanti del suo triumvirato. Il lusso quindi delle fabbriche contribuì sommamente ai nuovi progressi delle arti, le quali ritrovando nuova protezione, e maggiore incoraggiamento sotto Giulio Cesare, segnarono un'epoca, che non ebbe da invidiare in nulla una delle più belle dell'arte greca. L'Arrotino, statua in marmo, che veggiamo nella Galleria degli Uffizi di Firenze, la quale, secondo molti accreditati antiquari, rammenta l'epoca di cui parliamo, è una solenne prova dello stato floridissimo in cui trovavansi le arti sotto il consolato di Giulio Cesare. Un lavoro così insigne, in cui si notano tutte le bellezze della perfezione dell'arte, non può lasciar dubbio su i progressi che i Romani vi avevano fatto. Il loro genio già veniva a svilupparsi con una rapidità incredibile, estendevasi da per tutto, e sotto l'impero di Augusto parve che non avesse più confini.

Plinio dice che la pittura ebbe tal voga, che Q. Fabio, quello stesso che dopo la battaglia di Canne fu inviato a consultare l'oracolo di Delfo, non credè degradare la nobiltà della propria famiglia esercitando quest'arte, per cui fu soprannominato il pittore, nome che

per onore si trasmise a tutti i suoi discendenti. Questo Fabio dipinse il tempio della Salute, eretto da C. Giunio Bubulco sul Quirinale l'anno 450 di Roma, e lo storico naturalista riferisce che quelle pitture si mantennero sempre sin sotto l'impero di Claudio, quando il tempio fu consumato dal fuoco (1). Da allora in poi le opere d'arte furono tenute in grandissimo pregio, e i Romani se ne servirono nobilmente per segnalare i più gloriosi avvenimenti delle loro armi.

Due anni dopo infatti della suddetta battaglia, Tiberio Gracco fece dipingere in Roma nel tempio della Libertà sul Monte Aventino il tripudio del suo esercito a Benevento, per la vittoria che aveva riportato sopra Annone presso Luceria. Per lo stesso scopo nell'anno 490 di Roma, e 262 avanti l'era volgare, M. Valerio Massimo Messala ordinò che nella Curia Ostilia si ponesse la rappresentanza del suo trionfo sù i Cartaginesi in Sicilia sul re Gerone loro alleato. In tal modo si segnalò pure in pubblico nel Campidoglio la vittoria asiatica di Lucio Scipione, e nel Foro l'assalto vittorioso dato a Cartagine da Lucio Ostilio Mancino, il quale con compiacenza spiegava da sè medesimo, al popolo che accorreva a vedere il quadro, il sito della città espugnata, le operazioni dell'attacco e i ripetuti assalti, onde alla fine egli era riescito entrarvi pel primo (2).

Già di tanto onore si avevano avuti altri esempi, quando il tempio di Cerere che gli Edili nell'anno 542 di Roma avevano ornato di parecchie statue di bronzo,

(1) Plinio lib. XXXV, 4, 7

(2) Idem lib. XXV, 4.

eseguite col denaro delle multe, fu, direi, ridotto in un vero museo, allorchè vi furono consacrati i capidopera della pittura che dalla Grecia aveva in Roma trasportato il vincitore di Corinto (1). Plinio infatti ricorda uno stupendo quadro di Bacco, dipintò da Aristide, e collocato da Mummio nel tempio di Cerere; ove fu pure esposta un'altra simile bell' opera del medesimo pittore che con i suoi bei dipinti avrà certamente inspirato nei Romani il gusto dell'arte greca. Molto in ciò credo che abbiano influito tutte quelle pitture che, con le statue, e i vasi preziosi d'argento e di bronzo, Marcello recava vittorioso in Roma a ornare il tempio dell'Onore e della Virtù, che egli aveva cominciato a innalzare presso porta Capena, nel corso della guerra punica, e che fu poi ultimato da suo figlio diciassette anni dopo la sua morte. In uno di quei quadri era effigiata la presa di Siracusa, e sebbene non sappiamo ciò che rappresentassero gli altri, che coprivano in parte le muraglie di quel sacro edificio, è presumibile che fossero allusivi alle gesta del vincitore dei Siracusani, e degne del loro autore, e del loro eroe (2).

Malgrado però la nobiltà di Q. Fabio, e nonostante che gli artefici fossero impiegati nel nobile scopo di celebrare col loro pennello il valore dei grandi capitani, i Romani non s'indussero a seguirne l' esempio, e generalmente riguardavasi il culto delle arti come cosa indegna della grandezza di un popolo libero; talchè il primo pittore romano, dopo un secolo e mezzo, fu Pa-

(1) Plinio lib. XXXV, 4, 8.
(2) Tito Livio XVI, 21.

cuvlo, di cui si cita un celebre dipinto nel tempio di Ercole nel Foro Boario: questo artista, malgrado la gloria ottenuta con le sue produzioni poetiche, non isdegnò, al pari di quel patrizio, accompagnare la dolce armonia dei suoi versi con l'incanto dei suoi dipinti.

Ma le grandi opere pare che seguitassero sempre a darsi agli artefici greci, e un di essi fu quegli che dipinse il quadro del trionfo di Sempronio Gracco, conquistatore di Sardegna nell'anno di Roma 578, e fu collocato nel tempio della Dea Matuta, con una lunga iscrizione che spiegava il soggetto di quell'eroica pittura, e la dedica che il vincitore ne aveva fatta al supremo nume dell'Olimpo (2). Sei anni dopo, Paolo Emilio, vinto Perseo ultimo re di Macedonia a Cidna, ebbe onori uguali alla sua grande vittoria, celebrata con un lusso straordinario di pitture, e di altri preziosi monumenti dell'arte greca: uno di quei quadri, relativo a una delle sue conquiste, fu eseguito da Metrodoro, che gli fu dato dagli Ateniesi come filosofo per educare i suoi figli, e come pittore per rappresentare il suo trionfo. Appena potè bastare un giorno intero, dei tre che durò il suo trionfo, perchè defilassero per la città le bighe, che trasportavano le immagini, i quadri e i colossi che seguivano il suo carro trionfale.

Si può facilmente immaginare dopo tante città soggiogate, troni distrutti e capitani debellati, quale ricca e imponente collezione di stupendi monumenti offrisse Roma, ove già accorrevano dalla Grecia non pure i filosofi, gli oratori, sibbene gli statuari, e i pittori, che

(1) Tito Livio XLI.

con le loro meravigliose produzioni maggiormente accrescevano il numero di quelle, onde l' alma città era di già divenuta un magnifico e vasto museo. A misura che il dominio e la politica dei Romani si estendevano, moltiplicavansi sempre più i suoi pubblici abbellimenti, si erigevano sontuosi edificii, si ornavano le piazze di monumenti d' arte, e da per tutto vedevasi un lusso, una magnificenza, che direi asiatica. Tutto era grande e sorprendente, tutto annunciava un popolo che veniva a dominare il mondo, che faceva di Roma, con le spoglie dei vinti, una immensa pinacoteca ove vedevansi esposte sugli archi del Foro Boario innalzato da L. Stertinio, le statue dorate che egli aveva portate dalle Spagne; i bronzi, i marmi e i vasi; i clipei d'argento, le corone d' oro, che dopo la guerra contro Filippo, padre dell'ultimo re di Macedonia, L. Quinzio portò nuovamente dalla Grecia in Roma; la quadriga indorata con i dodici scudi pure indorati, collocati nel tempio di Giove in Campidoglio, le sette statue dorate che con due cavalli, e due grandi conche di marmo avanti ornavano l' arco, fatto erigere nella salita del Campidoglio da Scipione Affricano, pria che ei si disponesse di guerreggiare contro Antioco il Grande; e i tanti tesori, e i preziosi vasi d'oro e d' argento che L. Scipione, fratello dell'Affricano, recò in Roma dopo avere soggiogato Antioco; le tante statue di bronzo e di marmo, e le pitture che i vincitori trasportarono dalla vinta Ambracia, che era stata altre volte la sede reale di Pirro; quelle altre che dall' Etolia seguirono il trionfo di M. Fulvio; e i preziosi oggetti, i più bei monumenti d' arte, tolti da

C. Lucrezio dai templi di Calce in Macedonia (1), la statua d'argento massiccio di Farnace, primo re di Ponto, e quella di Mitridate d'oro massiccio, e dell'altezza di 8 cubi, oltre a tutti i carri appartenenti a quel monarca, opere stupendissime d'oro e d'argento che Pompeo traeva dietro il suo carro di trionfo.

Così con la grandezza politica di Roma crescevano ognora più le sue ricchezze, progrediva la sua civiltà, e le arti trovavano nuovi e possenti mezzi per avanzarsi felicemente. Le statue che la gratitudine cittadina innalzava in onore di quelli che eransi resi benemeriti della patria, i quadri che esponevansi al pubblico onde celebrare il trionfo dei prodi guerrieri, servivano in un tempo a far prosperare le arti belle, e a destare vivamente nei cittadini la brama di segnalarsi con le opere loro, onde meritare dalla patria una pubblica ricompensa. Così Roma repubblicana cercò segnalare le virtù e le gesta dei valentuomini, e pare che sì nobile e magnanima istituzione, non solo si conservasse per tutto il tempo in cui si resse liberamente, poichè anco Giulio Cesare dedicò nel tempio di Venere Genitrice un quadro in cui era dipinto l'Ajace di Timomaco, ma ancora sotto gl'Imperatori sapendosi che il trionfo di Augusto fu insignito dalla statua d'oro di Cleopatra con l'aspide appeso al braccio, e da due grandi tavole, che ei fece esporre nel Foro dedicato al suo nome, e in una rappresentavasi la battaglia navale di Azio, e nell'altra la sua vitto-

(1) Livio lib. 28, 34, 37.

ria per la quale l' Egitto ricongiungevasi definitivamente al novello principato di Roma.

Sotto il medesimo suo' impero, fu celebrata la vittoria del suo amico Cornelio Balbo, con gran numero di simulacri, e di figure dipinte, di popoli, di città, di fiumi, e di montagne personificate. Nè questa bella istituzione della Repubblica venne meno sotto i successori di Augusto, imperocchè Tiberio, comunque tanto geloso del suo trono, e perciò della gloria altrui, celebrò pure con pittoriche rappresentanze il trionfo di suo nepote Germanico, vincitore dei Germani, di Cappadocia e di Comagene (1). E pare che questo eco repubblicano continuasse ancora sotto Vespasiano quando debellati i Giudei, ai quali Tito figliuolo di lui distrusse Gerusalemme, guerreggiò coi Britanni, con i Caledoni, vinti da Agricola, e ridusse, e riconfermò a provincie romane Rodi, Samo, Livia, Tracia, Cilicia e Comagene. Nuove feste straordinarie e magnifiche celebrarono allora quelle vittorie, e non pure spettacoli d' ogni sorta, ma un lusso di pitture veramente grandissimo faceva conoscere al popolo le prodezze dei vincitori. Così si seguitò ancora sino al terzo secolo dell' impero, in cui sotto Settimio Severo, una grande esposizione di pitture rese celebri le sue vittorie riportate su i Parti.

Dal momento che il pennello degli artisti veniva adoperato per celebrare principalmente i più singolari fatti d' arme, e onde renderli più brillanti, si rappresentavano le città espugnate, e i prigionieri che segui-

(1) Tacito, Annal. II, 41.

vano il vincitore; è facile immaginare l'effetto che sui Romani ànno dovuto produrre tutte queste patriottiche rappresentanze; le quali d'altronde servivano a ridestare sempre più negli artefici la gara nel disimpegno dei propri lavori. Tanti svariati accidenti di guerra, tanti differenti tipi di popoli, tanti riti e costumi diversi, e quindi la verità e il magistero grande con che quei maestri ànno sicuramente espresso quegli eroici avvenimenti, rappresentando or il trionfo con tutta la pompa e la magnificenza che accompagnava i conquistatori romani, o il momento dell'assalto di una città, o, come fece Silla che si fe dipingere nell'atto in cui sotto le mura di Nola riceve dall'armata romana la corona ossidionale (1), non ànno potuto che risvegliare nei Romani il gusto per la pittura, e quindi l'ammirazione per l'arte greca, e pare che gli elogi medesimi prodigati da Plinio alle produzioni artistiche dei Greci, abbiano pure concorso a far nascere fra i suoi concittadini l'amore per le arti.

Infatti sin dall'ultima epoca della Repubblica le cose parvero prendere un andamento migliore, e poco prima dei tempi di Augusto, ebbe gran fama nell'arte del dipingere un certo Arellio, le di cui pitture lo storico naturalista ricorda con somma lode, e pare che questo sia stato uno degli artisti romani più celebri, non solo per l'arditezza dei suoi concepimenti, ma molto più pel magistero grandissimo con che condusse le sue pitture. Egli in varii luoghi aveva dipinto gli amori delle Dee, sotto le quali rappresentava le sue innamo-

(1) Plinio XXII, 6.

rate, e ciò fu la causa, per la quale, malgrado l'eccellenza dell'arte, il Senato ordinò che si distruggessero quelle opere ammirabili. A questo pittore si attribuiscono le sei pitture che decorano la piramide di C. Cestio. Rappresentano un genio alato con una corona in mano, una sacerdotessa occupata a preparare un sacrificio, una musa, una danzatrice assisa sui i fiori, e due altre sacerdotesse, le quali per precisione di disegno, franchezza di pennello, ed espressione, non sono punto inferiori alle belle pitture delle Nozze Aldobrandine.

Sotto l'impero la professione degli artisti acquistò maggiore considerazione, ed oltre che un congiunto di Messala, e di Augusto, per nome Quinto Pedio, fu un pittore che prometteva far grandi progressi nell'arte, se l'immatura morte non avesse troncate le belle speranze che ei aveva date di sè, l'imperatore Nerone si faceva gloria di essere artista lui medesimo. In quell'epoca le ricchezze dei Romani erano illimitate, e ciò bastava perchè le arti sorgessero in onore, e prosperassero felicemente. Infatti fu questa l'epoca in cui Ludio inventò nuove pratiche nell'arte del dipingere, e portando il paesaggio a un genere distinto, si ornarono le pareti esterne degli edificii con pitture rappresentanti fatti eroici, soggetti mitologici, si adornarono con belle vedute di architetture, di paesi e di marine, che la fervida e poetica immaginazione del pittore sapeva ideare. A Ludio il Bellori, seguito dal P. Della Valle, attribuisce i dipinti del sepolcro dei Nasoni, opere stupende per un complesso di bellezze e di eleganza, non solo nella pianta e nel prospetto dell'edificio, ma nei gruppi delle fi-

gure, negli ornati, e negli emblemi (1). Altri però fanno rimontare queste pitture al tempo dei Traiani, ed in questo caso cesserebbero di essere un'opera di Ludio.

Però dopo Ludio, l'arte decadde, e sebbene talvolta mostrasse risorgere, tuttavia non comparì mai con quello splendore ond'era così mirabilmente apparsa sotto di C. Augusto. Dopo di lui ebbero nome altri pittori, e ai tempi di Nerone fiorì Amulio, le di cui belle pitture si vedevano nella casa dorata di questo principe, ove con uno stile grave e severo adoperò un colorito vago e piacevole. Plinio, benchè rammenti di questo artefice una Minerva, che sembrava mirare lo spettatore in qualunque luogo ei si ponesse, e facevasi ammirare per la bellezza delle forme, e la felicità dell'esecuzione, lo chiama tuttavia *humilis rei pictor*. Però con queste parole ei pare indicare non già che Amulio fosse un pittore di poco merito, ma solo che siasi occupato a rappresentare soggetti che mancavano di buona scelta.

Dopo di Amulio, si distinsero nell'arte Cornelio Pino e Accio Prisco, i quali ornarono di loro pitture il tempio dell'Onore e della Virtù, riedificato da Vespasiano Augusto: vuolsi però che lo stile di Prisco sentisse molto della maniera degli antichi, ma sì l'uno che l'altro goderono fama di valentuomini. Plinio ricorda ancora i dipinti di Turpilio, cavaliere romano, che fioriva nel suo tempo, e con opere assai belle abbellì Verona sua patria: egli dipingeva con la mano sinistra, e ciò recava gran meraviglia, non per essere

(1) Thesaur. antiq. Rom. tom. 12 pag. 1031.

stato il primo che operasse in tal guisa, ma per la franchezza e la felicità grande con la quale maneggiava il pennello.

Ai tempi di Vespasiano, è da riferirsi pure l'epoca in cui Aretistio Labeone, proconsole della provincia di Narbona, esercitava l'arte del dipingere; però malgrado il vanto che ei davasi per i suoi quadri, pare che i suoi lavori non venissero gran fatto considerati. Potremmo nominare ancora qualche altro pittore, e Plinio, che fra gli antichi è l'unico che abbia parlato dell'arte, ne ricorda parecchi, i quali nella maggior parte sembra che fossero greci: e questa scarsezza di artefici romani ci fa sempre pensare che l'esempio dato da Quinto Fabio, da Pedio, Turpilio, e gli sforzi di Paolo Emilio che, per distruggere il pregiudizio dei suoi concittadini, educò all'arte i suoi figliuoli, non poterono mai cancellare quella falsa idea che l'esercizio della pittura fosse indegno di loro. Molto in ciò vi contribuì l'uso smoderato delle ricchezze che di già cominciavano a snervare gli spiriti, quel fasto, quella magnificenza loro li fecero maggiormente inorgoglire, e per quanto applaudissero le produzioni dell'arte, sdegnarono sempre di applicarvisi.

Ma indipendentemente dall'opinione che ne avessero i Romani, e non ostante la decadenza in cui l'arte inclinava dopo il secolo di Augusto, molti esercitarono non pure la pittura, sibbene la scultura, la plastica, e l'architettura, e sappiamo che alcuni imperatori, come Claudio, Adriano, ed Alessandro Severo, vissuti nel giro del primo al terzo secolo, abbiano pur essi maneggiato il pennello; e sebbene non si abbia più

notizia dell'arte dopo quell'epoca, nondimeno la scoperta di Ercolano, di Pompei, di Stabbia, e gli scavi di Roma, ove si sono trovate delle pitture originali, ci pongono nel caso di conoscere il meccanismo e l'indole dell'arte romana.

Molte sono le opere che ci servono a questo esame, e quantunque le più antiche scoperte in Roma sieno guaste o distrutte, i disegni coloriti che se ne sono ricavati ci offrono, comunque sia, il mezzo di sapere qual merito abbiano quei dipinti nel disegno, nella composizione, nell'espressione, nel colorito e nel chiaroscuro. Nella Biblioteca Vaticana veggonsi molti disegni a colori, tratti dalle pitture ritrovate, nelle terme di Tito, delle quali Winkelmann, nei suoi *Monumenti antichi*, à pubblicato le più pregevoli che sono al numero di quattro. Una di esse rappresenta Pallade ellenica accompagnata da altre figure, e nell'atto in cui la Dea si specchia nel fiume; nell'altra l'artista immagina la stessa Dea che offre a Paride il regno dell'Asia per il pomo che la discordia donava alla più bella. La terza rappresenta gli amori di Paride e di Elena, e nell'ultima, in cui si vedono cinque figure, è effigiato Telemaco che in compagnia di Pisistrato, in casa di Menelao, riceve da Elena una tazza di nepente per la quale bevanda veniva a dimenticare i mali sofferti, e perdere la memoria delle persone che furono.

Malgrado la bontà di questi disegni, i soli che ci conservano la memoria di quei dipinti, e la composizione, e il panneggiato dei quali ci facciano conoscere un artista di grande intelligenza, essi mancano sempre del singolare pregio dell'originalità, che troviamo in quel-

le pitture, esistenti nel palazzo Barberini, nel Collegio romano, ed in altri luoghi di Roma. In una delle pitture del palazzo Barberini si vede, di grandezza al naturale, Venere giacente, il di cui amorino, fra le altre cose, è stato ritoccato da Carlo Maratti. Questo bel pezzo fu trovato nello scavare le fondamenta del palazzo, e si vuole che ivi pure sia stata rinvenuta un'altra pittura, rappresentante Roma in trionfo, della quale oggi nulla più avanza, e forse l'azione dell'aria abbia cagionato la sua totale distruzione, come è avvenuto de' molti altri dipinti che sono interamente spariti dopo poco d'essere stati dissotterrati.

Nella villa Altieri si conserva il così detto Edipo, di cui il Bellori à dato il disegno, il preteso Coriolano alla testa dell'armata che attacca Roma, la madre di lui, e la consorte che gli vanno incontro con i loro figlioli, e le Nozze Aldobrandine. Alcuni però parlando della penultima di queste rappresentanze, la di cui stampa è diversa in qualche parte dalla pittura, vogliono, e par che non s'ingannino, che esprima l'addio di Ettore con Andromaca, non solo perchè la donna con la quale parla il preteso Coriolano è giovane, all'incontro di come la mostra la stampa, ma tanto più, perchè l'abboccamento di quel capitano con la madre e la consorte ebbe luogo in un campo aperto, anzichè in un luogo chiuso, come si vede in questa pittura, dissotterrata nelle terme di Tito, lì appunto ove fu scoperto il famoso Laocoonte. I pregi di questo dipinto son tali, che certamente debbe riferirsi ad uno dei più distinti pennelli che fossero allora in Roma, veggendovisi una maniera di disegnare e di comporre,

una franchezza di mano, e un panneggiare, una aggiustatezza in tutte le parti del componimento, ed una prospettiva sì benintesa, che di certo tanta intelligenza può soltanto ammirarsi in un maestro di profondo sapere e di lunga esperienza.

Le Nozze Aldobrandine, dissotterrate presso S. Maria Maggiore, nel luogo ove dicesi che fossero altre volte i giardini di Mecenate, sono i più bei pezzi di pittura, che si sono scoperti in Roma. Rappresentano le Nozze di Peleo e di Teti, presso i quali sono le tre Dee delle stagioni, o piuttosto tre Muse che suonando la cetra cantano l'epitalamio: sono in tutte dieci figure della grandezza quasi di tre palmi romani, e pare che rimontino all'epoca di Cesare Augusto in cui le produzioni dell'arte erano tenute in grandissimo onore.

Osservando questa pittura, specialmente nel colorito e nel chiaroscuro, vi si vede presso a poco quella istessa maniera di dipingere o di ombreggiare, che tenne Raffaello nel suo gran quadro della scuola di Atene, talchè se non fossimo certi che quel prezioso monumento dell'antica arte romana sia stato scoperto assai dopo la morte di quell'impareggiabile artefice, si potrebbe dire, che egli pria d'accingersi a quel suo stupendo lavoro, studiasse in quella pittura la maniera di dipingere a fresco. Lo spirito e la franchezza che ammiriamo nel tocco del pennello, quei dolci ombreggiamenti, le naturali e semplici attitudini delle figure, il bel piegare del loro panneggio, la giusta ed esatta degradazione dei loro corpi, e dell'intervallo che le separa dal fondo, l'elegante e precisa maniera del disegno, la convenienza e la nobiltà della composizione,

tutto in una parola manifestasi in questa pittura espresso con sapere e genio veramente artistico.

Molti altri dipinti sono stati dissepolti nelle falde del monte Palatino, presso il Circo massimo, o sono quelli che si conservano nel Museo del Collegio Romano, dei quali i più pregevoli sono, quello che rappresenta un Satiro che beve ad un corno, alto due palmi, e l'altro che esprime un paese con varie figure grandi la metà. Lì stesso fu contemporaneamente trovata una delle due pitture che veggonsi nella villa Albani, nella quale si crede che vi fossero effigiate Livia moglie, ed Ottavia sorella di Cesare Augusto che nel dì festivo del primo di Marzo, secondo il costume delle matrone romane, offrono un sacrificio a Marte. Nell'altra pittura della medesima villa, scoperta nella via Appia a cinque miglia da Roma si vede un paese con fabbriche in lontananza e varie piccole figure di uomini e di animali. Il fabbricato principale consiste in una porta formata da un solo arco, da dove si va ad un ponte su cui transitano dei buoi, e sotto il quale scorre un fiume che va a gettarsi in mare, ove galleggiano due navigli, e alla riva del quale è una alta pianta su cui vedesi come una specie di capanna, e dai rami pendenti delle bende alla pianta consacrate. Anco questa pittura si rende molto ammirabile, tanto per quei siti sì bene ideati, e per la verità con la quale sono espressi, come per essere con dolce e gentile colorito pennelleggiati alla brava, non che messi in prospettiva con una intelligenza veramente non ordinaria.

Varie altre pitture furono scoperte nel 1668 in un

edificio che faceva parte delle terme di Tito. ad una distanza non maggiore di duecento cinquanta palmi dal Colosseo. Questo edificio probabilmente costruito nei tempi di Traiano, o piuttosto di Adriano, è composto di parecchie stanze, disposte l'una dopo l'altra, e tutte di eguale grandezza. La volta di una di queste camere è rimasta soltanto intera, e quella delle altre e del vicino corridore sono cadute, per la loro antichità. Si trovarono su le mura di parecchie di queste stanze diversi pezzi di pittura a fresco, con degli arabeschi di bel gusto. Nel mezzo di quella volta si trovò in grandezza quasi al naturale il quadro di Bacco assiso presso di un tempio fra le Muse, e nelle pareti delle altre stanze la toelette di Venere, il ritorno e la partenza della Guerra, la nascita di Bacco, Ippodamia rapita dai Centauri, Lucio Papirio interrogato da sua madre, Marte che sorprende Rea Silvia addormentata, Adone che si congeda da Venere per andare alla caccia, ed altri dodici pezzi, nei quali si vede quanto il loro autore fosse ben versato nell'arte del disegnare, del comporre ed aggruppare le figure, di vestirle con panneggi ben piegati, di atteggiarle con naturalezza; vi si riconosce parimenti una sufficiente intelligenza nel nudo, una felicità e morbidezza nel maneggio del pennello, non che nell'impiego e nella distribuzione dei colori. Anco l'arte dei lumi e delle ombre è benintesa al pari della prospettiva, e assai ben significata è l'espressione degli affetti.

Quindici anni dopo la scoperta di questo edificio, ne fu sul medesimo luogo discoperto un altro, presso di un gran serbatoio che forniva le acque alle terme

di Tito, e che si conosceva sotto il nome delle Sette sale. I soffitti di qualcuna di quelle camere erano ugualmente dipinti, e fra le pitture che vi si sono ritrovate distinguesi quella rappresentante il gruppo delle tre Grazie, l'aurora preceduta dalle ore, Pallade che introduce Ercole nel soggiorno degli Dei, Bellona e Pace, Teseo che combatte con le due Amazzoni, e la nascita di Venere; pitture in cui la scienza anatomica, e del disegno, sono portate a un tal grado, che manifestasi visibilmente una cognizione profonda in questi due rami tanto importanti dell'arte. Vi si scorge poi un vigore di tocco, una scelta di atteggiamenti, e di forme, una certa eleganza di contorni, una sapiente correttezza di stile, una grazia di colorito e di chiaroscuro, una sobrietà e naturalezza di composizione, e, quel che è più da considerarsi, un tal sentimento e convenienza in quei volti, che certamente non si potria trattare meglio la parte psicologica della pittura.

Tuttavia noi siamo ben lontani dall'attribuire questi dipinti, per quanto sieno pregevoli, ai principali maestri che allora fossero in Roma, le loro qualità e i luoghi medesimi ove sono stati ritrovati non ci permettono formarci una idea assai vantaggiosa in favore degli artefici dai quali furono eseguiti. Destinate a decorare generalmente le pareti delle sale dei bagni, dei semplici corridori e delle stanze lontane dai più belli e magnifici appartamenti, si può ben credere che non fossero opera dei più eccellenti pennelli, e a confessione stessa degli antichi, si sa che per ornare questi luoghi venivano chiamati ordinariamente degli artefici

che tenevano nell'arte un posto secondario. I sommi maestri non si sarebbero di certo prestati a decorare col loro pennello l'interno delle tombe, ove l'opera loro tanto per la destinazione del luogo medesimo, quanto per essere affatto privo di luce, sarebbe rimasta presso che sconosciuta dal pubblico, che perciò non avrebbe potuto ammirare le produzioni del genio loro.

È vero che la magnificenza e la splendidezza dei Romani, e forse ancora la cara memoria dei loro estinti congiunti, fu portata a un tal punto da costruire delle sontuose tombe, per le quali abbisognarono delle esorbitanti somme, a causa dei marmi e dei bronzi con cui le adornarono; ma poichè inutile sarebbe riescita l'opera del pittore, ove fu d'uopo valersi di pennelli, non v'impiegarono mai dei distinti artefici, e se il fecero, assai di rado. Tuttavia da queste stesse pitture, comunque non sieno il modello della perfezione dell'arte alla quale sono pervenuti i Greci, si può nondimeno dalle medesime, siccome non lontane da quelle eseguite nei migliori secoli, arguire di quale eccellenza sieno state le opere dei grandi maestri, destinate alla celebrazione di un trionfo, o di qualunque altro avvenimento singolare.

I Romani, già discepoli dei Greci nelle arti, lo furono ancora in certi usi, e benchè non avvenisse mai presso quel popolo conquistatore vedere un Timomaco che effigiando un soldato armato da capo a piè in atto di correre contro i nemici, valse a richiamare i suoi concittadini alle armi, e la patria fu salvata; nondimeno esempi analoghi, in circostanze differenti, ci fanno vedere che anco i Romani abbiano conosciuta la

potenza che à la pittura d'insignorirsi del core umano, imperocchè ai tempi di Quintiliano, in Roma, onde eccitare nei giudici l'indignazione contro i delittuosi, esponevasi nei tribunali la rappresentanza dei loro misfatti. Si sa ancora che i naufraghi, e coloro che ebbero a sostenere delle grandi calamità, o affrontare dei grandi pericoli, esponevano pure al pubblico l'immagine delle loro sofferte disgrazie; e un esempio di ciò lo diede pure ai Romani il rivale di Silla, L. Mario, quando fuggito dalla prigione di Minturna, consacrò più tardi nel tempio di Marica varii quadri, nei quali erano rappresentate le triste e le gloriose vicende che avevano agitata, e or segnalata la sua brillante carriera.

Si può ben comprendere quale potesse essere il merito di queste pitture, specialmente dal lato dell'espressione degli affetti, se si considera che venivano appositamente esposte onde eccitare nei cittadini la più viva commozione. Certo che il valersi delle opere d'arte per far conoscere con che animo si sapeva superare le proprie sciagure, o celebrare la gloria di un trionfo, non solo serviva a offrire agli artisti sempre novelli mezzi d'esercitare il loro talento, sibbene a stimolare nel popolo la brama di distinguersi con le produzioni dell'ingegno, o con delle azioni che avrebbero potuto arrecare alla patria onori e vantaggi grandi. Infatti la Repubblica romana per rendere sempre più viva fra i cittadini l'emulazione, e fare così apprezzare l'eroismo, o il talento di coloro che con le armi o con l'intelletto si adoperavano in favore della cosa pubblica, introdusse l'uso d'ornare le case dei cittadini

di Roma con delle pitture rappresentanti i ritratti, e le belle azioni di coloro che con l'ingegno, o con le armi avevano avvantaggiato lo stato; uso che estese ancora nelle pompe funebri, e nelle pubbliche cerimonie in cui si trasportavano in festa i simulacri degli uomini più distinti della Repubblica che avevano cessato di vivere. Nulla poi valeva ad aggiungere lusso alla gloria di una vittoria, quanto le statue, i quadri e gli oggetti preziosi, che il vincitore portava seco, dietro il carro trionfale, come la più brillante mostra della sua conquista. Niuno dei grandi capitani fece in Roma dopo i suoi trionfi un ingresso di tanta pompa che uguagliasse quella di Paolo Emilio, il di cui vittorioso ritorno dalla Macedonia, fu seguito da duecentocinquanta carri, carichi di tutti gli oggetti d'arte presi ai nemici debellati.

Ma tornando alle pitture fatte in Roma, il tempo non ci à conservate che quelle per le quali erano ordinariamente occupati gli artefici del second' ordine, imperocchè le altre eseguite per inspirare nel popolo il gusto delle arti, e l'ammirazione per il talento, essendo per lo più tutte sul legno, non poterono vincere l'azione divoratrice del tempo che tutto riduce al nulla; ma considerando l'uso che di esse si faceva, e il pregio in che si tenevano, abbiamo tutta la ragione di credere che fossero di una tale perfezione da produrre i più sorprendenti effetti. Destinate per uno scopo così nobile e insieme patriottico, si sono certamente dovuti impiegare per le medesime i più illustri pennelli che fossero in Roma; e fermi in questa idea, si può immaginare l'intelligente distribuzione delle figure, la

profonda scienza dei contorni, l'arte somma di bene esprimere le passioni, il magistrale maneggio del pennello, il bel colorito, le venuste forme, le scelte e naturali attitudini, i ben piegati panneggi, il morbido e facile tocco, la grazia e l'eleganza, il gusto, e tutte quelle rare bellezze e le più perfette qualità con cui quei sommi maestri erano soliti condurre le produzioni del loro meraviglioso e incantevole pennello.

Tanta perfezione tecnica, tanta verità d'espressione, che è la parte principale di una pittura, e forse ancora il vedere le gesta dei grandi uomini esposte all'ammirazione pubblica, ànno dovuto naturalmente risvegliare nei Romani l'amor per le arti, e pare che vi si manifestasse con gran vigore, imperocchè dal momento che Lucio Mummio pel primo mise in voga, in Roma, i dipinti che egli aveva riportati dalle sue conquiste, gli altri imitarono il di lui esempio; più tardi si dichiararono come ricchezze dello stato i quadri che esponevansi nel Foro, e Cesare Augusto, e Tiberio si affrettarono arricchire i templi con le più stupende produzioni della pittura greca. Questa ammirazione per le opere pittoriche, ed il valore che assegnavasi alle medesime non ci lasciano più dubbio che il gusto per l'arte fosse di già familiare ai Romani, i quali non pure valevansi del pennello dei maestri che dimoravano in Roma, ma a grandi spese facevano venire dalla Grecia quadri ed altri oggetti d'arte, con i quali pare che adornassero le piazze e i pubblici edifici. Se poi consideriamo che non facevansi giuochi e altri pubblici spettacoli, che non venissero preceduti dalla esposizione in quadri dipinti, dei fatti che si dovevano

rappresentare; che il pretore Marco Giunio fece porre nel tempio di Apollo, in occasione dei giuochi apollinari, un magnifico quadro di Aristide il tebano; che Varrone e Murena abbiano abbellito la piazza dei Comizi con dei pezzi di pittura a fresco tolti dalle muraglie di un edificio di Sparta, e ingegnosamente incassati in quadri di legno; che Caio Terenzio Lucano tappezzò i portici di Anzio, ove diede dei giuochi, con dei quadri rappresentanti al naturale i gladiatori e il loro seguito, nel modo come essi dovevano comparire in pubblico, che quando ebbe finiti i suoi giuochi che per tre giorni ripetè pure nel Foro con 30 coppie, collocò i suoi quadri nel tempio di Diana, abbiamo ben altri motivi di credere che tutto in Roma oramai tendesse ad accreditare l'uso delle opere d'arte le quali sembrano di già da per tutto introdotte, e fare ancora valutare il merito degli artisti.

Già sin dal tempo della Repubblica si era cercato distruggere il pregiudizio dei Romani, che l'esercizio dell'arte fosse indegno di un popolo libero; Fabio fu il primo a darne l'esempio, che fu poi seguito da altri, fra i quali Paolo Emilio che assegnò ai suoi figlioli alcuni maestri greci perchè fossero istruiti nella pittura, e si è visto che alcuni imperatori non isdegnarono coltivare ancor essi le arti belle. A svellere quel falso e dannoso pregiudizio vi concorsero pure Varrone e Attico, i quali, frattanto che le fazioni preparavano il crollo della libertà romana, chiusi nei loro gabinetti attendevano ai loro studi di letteratura e di arte. Attico fedele amico di Cicerone pubblicò un volume che ornò con dei ritratti disegnati dei più illu-

stri cittadini che avevano figurato sino allora; e Varrone distribuì in tutte le città del mondo romano una raccolta di settecento figure, parimenti disegnate, con i nomi di quei personaggi cui quelle rappresentavano.

Ma i Romani, più soldati che filosofi, più oratori che artisti, quantunque fossero grandi ammiratori delle produzioni dell'arte, e malgrado l'uso che ne facessero, nonostante gli esempi avuti dai principi e dai nobili, in generale tennero in poco conto gli artisti, e questa è stata la causa principale per la quale il numero dei maestri romani è sì minimo in confronto di quello dei greci. Affascinati poi dalle loro immense ricchezze, immersi in un lusso eccessivo, eglino videro il bello soltanto in tutto ciò che poteva sorprendere per la ricchezza, la magnificenza e la sontuosità, e dominati da questa falsa idea del bello, lungi di decorare con eccellenti pitture i loro signorili palagi, li abbellirono di ricchi marmi, di superbi mosaici, e di stupendi bronzi, che fanno testimonianza di fasto e di opulenza, ma non certamente di squisitezza di gusto.

Silla stesso, comunque tenesse in gran pregio le opere dell'arte pittorica, edificando il tempio della Fortuna a Penestre, ove oggi è Palestrina, non cercò elevarsi in magnificenza sopra i suoi concittadini, ornando quell'edificio con delle eccellenti pitture che avrebbe potuto avere dai più grandi maestri della Grecia, ma con dei ricchi marmi incrostati nelle pareti, e con dei mosaici nei pavimenti fatti con piccole pietre naturali a più colori, e assettate in tavole di marmo in modo da rappresentare dei fatti. Stando ai detti di Plinio (1)

(1) Lib. XXXVI cap 25.

pare che questo mosaico, tuttora esistente in quel maestoso e vasto edificio, che serve di palazzo ai principi di Palestrina, fosse il primo che si facesse in Italia, e varie sono le opinioni sulla interpretazione delle figure che vi sono rappresentate.

Alcuni ànno creduto vedervi l'immagine dei mali e dei beni che la divinità dispensa ai mortali, altri il viaggio d'Alessandro in Egitto, e chi le vicissitudini della fortuna, e chi finalmente gli spettacoli del Nilo, dell'Egitto e dell'Etiopia, o, come crede Winkelmann, il viaggio di Menelao ed Elena in Egitto. Ma qualunque sia il significato che debbasi dare a questa rappresentanza, il certo si è, che il mosaico da prima impiegato soltanto per abbellire i pavimenti, fu quindi portato a decorare le volte e le pareti, e sembra che il primo a farne uso per le decorazioni delle muraglie fosse Scauro, genero di Silla; che fece a mosaico tutto l'interno di un magnifico teatro.

Bastava un solo esempio di lusso presso i Romani perchè fosse subito imitato dai ricchi, i quali più che per le opere di gusto, erano portati per quelle, onde potevano fare sfoggio di ricchezze. Infatti questo genere di decorazione non passò molto che venisse in voga da per tutto, e, quasi direi, non vi fu palagio signorile in Roma che per mostra di grande magnificenza non fosse internamente decorato a mosaico. Quindi col crescer del lusso, e con la depravazione del gusto, si estese con tale attività che venne sostituito a qualunque altro genere di ornamento, ed è da credersi che tutti i lavori di decorazione interna si riducessero al mosaico, poichè anco sotto la decadenza dell'impero

e delle arti, continuò sempre ad esser preferito alla pittura. In Roma, in Ravenna e in altri luoghi si trovano varii monumenti cristiani in questo genere, fatti nei secoli posteriori al regno di Costantino, sino al medio evo, in cui il mosaico in Italia era l'ornamento principale delle basiliche.

Templi, palagi, edificî pubblici, tutto pare che venisse decorato in tal guisa, specialmente ove bisognò far pompa di splendidezza e di ricchezza; e questo lusso pare che da Roma si propagasse nelle città soggette, imperocchè in Pompei, in Ercolano, da per tutto insomma ove influì la potenza e la civiltà dei Romani, troviamo dei mosaici, adoperati per ornamento delle pareti in luogo di opere di pittura. Varii pezzi in questo genere si vedono nel Museo di Portici, e quelli che maggiormente richiamano l'attenzione dell'artista sono quei due rappresentanti alcuni mimi in maschera, che sembrano essere stati fatti da Dioscoride di Samo, come si trova scritto. Ne à pure il Museo Borbonico in Napoli, e in quello Pio-Clementino di Roma se ne vede ancora una bella raccolta, ma parmi che sia migliore quella della villa Albani, nella quale principalmente il pezzo rappresentante un'assemblea di sette savi, e l'altro Esione liberata dal mostro marino da Ercole e da Telamone, sono due mosaici veramente bellissimi. Con questi gareggia in bellezza quello del Museo del Campidoglio, conosciuto sotto il nome di mosaico delle colombe, scoperto nelle rovine della villa Adriana presso Tivoli, e che si crede essere quello stesso di Soso a Pergamo, da dove l'imperatore Adriano l'abbia fatto venire per ornare la sua magnifica villa.

Il sapere poi, per la testimonianza di Spartano, che in mosaico si giunse sin' anco a fare i ritratti degli uomini i più distinti dello Stato, sarà una valevole prova che i Romani preferirono nei loro palagi questo ricco ornamento a qualunque altra decorazione di gusto. L'imperatore Commodo fece decorare una sala semicircolare dei suoi giardini con i ritratti dei suoi amici, lavorati in mosaico, e questo basta per formarci l'idea del gusto che questo imperatore abbia avuto per le arti.

Tanta depravazione di gusto, prodotta principalmente dal lusso grandissimo dei Romani, non poteva essere che a carico della pittura, le opere della quale servirono soltanto per ornamento delle cose di minore importanza. Infatti in Ercolano, Pompei e Stabia si vedono dipinte soltanto le case che abitava la gente la meno agiata, e sin' anco le più umili osterie; e sebbene sia accaduto trovarvi ancora delle pitture nei templi, negli anfiteatri e nei pubblici edifici, questo altro non prova che la povertà di quei luoghi, convalidata dalla scarsezza dei marmi che vi si sono stati trovati, laddove in Roma adopcravansi da per tutto marmi e mosaici a profusione.

È presumibile però che in Ercolano e Pompei, ove sono state scoperte delle stupende statue, si trovassero ancora delle pitture eccellenti, avanti che quelle sventurate città rimanessero sepolte sotto l'ardente arena del vicino vulcano. I grandi maestri antichi, punto portati a dipingere su le pareti pel giusto timore che i dipinti a fresco non si potessero salvare da un incendio, amarono rappresentare quasi sempre le loro storie sul

legno, onde nel caso le avessero potute facilmente salvare. Questa circostanza credo che sia stata la causa principale per la quale il tempo ci à conservate soltanto le pitture delle muraglie, siccome quelle che ànno maggiormente potuto resistere all'azione distruttrice dei secoli.

Alcuni ànno creduto che le pitture trovate in Ercolano e in Pompei non fossero opere originali, ma riproduzioni di quelle dei grandi maestri. Io veramente non so qual fondamento si abbia per credere che gli autori di quei dipinti non avessero capacità inventiva. È vero che generalmente sembrino lavori di pennelli secondari, ma questo parmi che in verun modo ci autorizzi a fare di quegli artefici tanti copisti dei loro maestri. Quantunque quelle pitture non sieno le più eccellenti produzioni dell'arte, sono nondimeno di tale bontà, e talvolta così belle, che con grande ragione possiamo ammettere, che i loro autori non mancassero d'ingegno e d'intelligenza per inventare e comporre qualunque rappresentanza.

La mediocrità di alcune di quelle pitture non c'induce punto a doverci formare un'idea totalmente svantaggiosa del merito dei pennelli che dipinsero in quelle sventurate città; imperocchè ve ne sono di quelle che per delicatezza di disegno, per grazia, per espressione, eleganza di proporzioni e di panneggi, ed anco per composizione, si possono proporre, quasi direi, come perfetti modelli. D'altronde sembrami inverosimile che per l'appunto gli artisti che vivevano in Ercolano e Pompei difettassero tutti d'ingegno da dovere riprodurre le composizioni dei loro maestri. Se talvolta in quelle pitture

si rivedono le medesime rappresentanze che, dicesi, essere stati pure i soggetti trattati da Apelle, Zeusi, Protogene, e dagli altri grandi artefici della Grecia, ciò tuttavia non ci permette punto dover affermare che gli autori delle pitture pompeiane fossero incapaci di comporre. La nascita del Salvatore, l'ultima Cena con gli apostoli e la Trasfigurazione sul Tabor, argomenti trattati da Correggio, da Leonardo da Vinci e da Raffaello, ànno pure esercitato il pennello di altri artefici di gran lunga inferiori a quei luminari dell'arte, senza che perciò le opere degli uni e degli altri si somigliassero per uniformità di composizione.

Non sono però lontano dal credere che lo stile di queste pitture fosse un'imitazione di quello degli artefici greci, dai quali i giovani di Ercolano e Pompei probabilmente recavansi a studiare in Roma, o ad esercitarsi su le loro opere, di cui l'alma città era sì ricca. Certo che la fama grandissima che godevano quei maestri, e il grido dell'eccellenza dei loro dipinti abbiano richiamato presso loro molti dei giovani che dedicavansi all'arte, o almeno a vedere i loro stupendi capidopera, che disgraziatamente perirono nei disastri che fecero soccombere la libertà romana. La maggior parte di quelle maravigliose produzioni dell'arte greca furono divorate dal fuoco che inceneri il sontuoso palazzo di Giulio-Cesare sul monte Palatino; ed altre sotto Augusto erano così malconce, che difficilmente potevasi distinguere ciò che rappresentavano.

Così fra gl'incendi, le vicende dell'impero e le ripetute irruzioni dei barbari non fu possibile che a noi giungesse la famosa Venere di Apelle, che Augusto ave-

va collocato nel tempio di Cesare, i due celebri quadri di Artemone, cioè l'Apoteosi d'Ercole, e la storia di Laomedonte con Nettuno ed Ercole, esposti nel portico di Ottavio, il Giacinto e il Bacco di Nicia che vedevansi nel tempio della Concordia, il Teseo al Campidoglio e le altre stupende pitture di Parrasio che adornavano la stanza da letto dell'imperatore Tiberio, il sacrificio dei tori di Pausia esposto nel portico di Pompeo, il capo-dopera di Protogene, il Gialiso, collocato nel tempio della Pace, l'Aiace, e la Medea che uccide i suoi figli, dipinti da Timomaco per Giulio-Cesare, le Muse e le altre maravigliose opere di Zeusi, e finalmente le Baccanti seguite dai satiri, quadro di Nicomaco, tanto vantato da Plinio, che celebra di questo grande artista il Ratto di Proserpina nel tempio della Minerva al Campidoglio, ove era l'altro bel quadro dello stesso pennello, rappresentante la Vittoria che s'innalza in aria sopra un carro tirato da quattro cavalli.

Ma se la perdita di quei portenti dell'arte non sia stata pienamente ricompensata dalla scoperta delle pitture di Ercolano e di Pompei, queste nondimeno ànno servito onde poterci formare un giusto criterio, e adeguatamente immaginare di quale eccellenza ànno dovuto essere quelle dovute ai sommi capi dell'arte. Benchè i dipinti ritrovati nelle vicinanze di Napoli, in generale, paiano di artefici di second'ordine, tuttavia ve ne sono di quelli nei quali le figure sono toccate con una maestria che non solo fa molto onore al pennello del loro autore, ma fanno vedere che quei pittori avevano fatto uno studio profondo in tutte le parti principali dell'arte. La esecuzione è quella che maggiormente sorprende,

imperocchè alla speditezza del pennello va egregiamente congiunta una sicurezza di mano, una bravura di fare, ed una aggiustatezza d'idee, che dobbiamo riguardarle come le qualità di artefici di lunga esperienza, padroni del campo dell'arte, e che ben lungi di lambiccarsi ad una raffinata ricercatezza, con franchezza e magistero grande si avanzarono pennelleggiando alla brava.

Il colore locale degli oggetti vi si vede indicato da una tinta impastata con leggiere mezzetinte, e l'istessa dolcezza si osserva parimente nei lumi e nelle ombre, ma in un modo sì magistrale, che sebbene facessero giuocare alcuni tocchi chiari e pochi tratti scuri, ottenevano un rilievo ed uno stacco, che a prima vista quasi par che fosse naturale. Nelle attitudini, nelle mosse si ammira una leggerezza meravigliosa, e quei grifi, quei puttini, quei genî, quelle centauresse specialmente sono in questa parte mirabilissimi. Tutto poi è benordinato, e le figure sono sì ben disposte fra loro, e i gruppi così felicemente ideati, che rimirando quelle composizioni vi si scorge un'armonia, un insieme che non può essere meglio legato. I panneggi piegano stupendamente, il nudo vi è dimostrato con perfetta scienza anatomica, le forme sono scelte con gusto, il carattere dei personaggi è bene appropriato, e l'espressione vi è spontanea e naturale. Vi si osserva poi una filosofia nella rappresentanza dei fatti, una grandiosità ed una franchezza nello stile del disegno, che ci fanno conoscere l'alta intelligenza ed il sommo studio di quei pittori, i quali secondo che richiese il soggetto, e secondo ancora la loro abilità mostrarono grazia, eleganza, spirito, e talvolta ancora tratti di un vero genio creatore.

Questo prova l'errore di coloro che ànno indistintamente considerato le pitture di Ercolano e di Pompei come copie delle composizioni dei principali artefici greci. Non nego che fra tante non ve ne siano di quelle che debbonsi riguardare per tali; ma credo che il quadro che fa parte della preziosa collezione del R. Museo borbonico di Napoli, rappresentante Achille e Chirone, in cui si visibilmente è manifesta l'impronta del genio, non si possa di certo attribuire ad un pittore che freddamente copiava gli altrui concepimenti. La felice maniera con la quale è ideato il gruppo di quelle due figure, la significante espressione che dà vita ed anima alla testa del Centauro Chirone, il quale preso il plettro insegna ad Achille a suonare la lira, l'attitudine del giovinetto Eroe che di già atteggia le dita presso le corde dello strumento, onde vibrarne il suono, sono indicate con quella spontaneità e grande intelligenza, propria delle concezioni originali soltanto. Il Centauro porta pendente dalle spalle una pelle di belva, ed à la fronte cinta da una ghirlanda di foglie. Achille è tutto ignudo, e solo un leggiero panno gli casca dall'omero destro; e la venustà del suo corpo, il grazioso e nobile suo sembiante, la vaga figura fanno un bel contrasto con le muscolose forme di Chirone, la di cui fisonomia con lunga e ricciuta barba esprime assai bene il suo carattere. Insomma queste due figure, toccate con una bravura straordinaria, formano una delle più pregevoli composizioni delle tante pitture ercolanesi.

Essa nondimeno parmi che ceda all'altro quadro ritrovato parimente in Ercolano, il Telefo allattato dalla Cerva. Con questa rappresentanza sembra che l'artista

abbia fatto allusione all' origine dei Romani, perchè vuolsi che Telefo cognominato Latino, abbia dato il nome ai Latini, a quelli che poscia da Romolo chiamaronsi Romani. L'Aquila ed il Leone che mansueti si stanno accanto la Cerva che allatta il fanciullo, denotano la forza di Telefo che i Numi ànno in loro tutela. Lì presso la donna sedente sulla rupe, inghirlandata di fiori, con un cesto di frutta al fianco, è l'Arcadia, dietro la quale è un giovine Fauno in atto di accostarsi alle labbra la siringa pastorale. Quindi fra le nubi vedesi una donna alàta, con corona di olivo in capo, e le spighe nella mano sinistra, e pare essere la Felicità che con l'indice della destra accenna ad Ercole il fanciullino che veniva chiamato a grandi destini.

Tutto è mirabile in questa vaga e graziosa composizione, tanto se si considera l'armonia della disposizione delle figure, la loro benintesa espressione e la naturalezza dei loro atteggiamenti, quanto la freschezza e l'accordo dei colori, la grandiosità e la franchezza del disegno, l' impasto delle tinte ed il magistrale e ardito pennelleggiare, e la morbidezza e la verità delle tenere carni del fanciullino, che con la cerva forma un gruppo così naturale e ben rilevato che nulla vedesi di più bello e di più sorprendente. Non meno stupendo è il nobile e dignitoso atteggiamento della donna che siede su la rupe, la sorpresa che mostra Ercole rimirando il proprio figliuolo, le scelte forme di quella e lo studiato nudo di questo; in una parola l'intelligenza, la maestria e la grazia che regna da per tutto.

Che se poi vuolsi vedere qualche cosa di poetico e di grazioso in quanto al concetto, di ardito e di risoluto

in quanto all'esecuzione, debbesi esaminare il quadro di Polifemo innamorato di Galatea, che a lui spedisce un messo amoroso. Su di uno scoglio presso la riva del mare con pelle ferina pendente dagli omeri, e rustica lira in mano, siede il robusto e canuto Ciclope, al quale un vezzoso e alato genio, cavalcando e frenando un delfino, porge un biglietto. Nulla v' è di più leggiadro quanto questa vaghissima composizione, immaginata con una grazia indicibile ed espressa con tal sentimento, che l'attitudine e la fisonomia di Polifemo non possono essere più loquaci. Egli esprime benissimo il suo stato d'amore, e l'aria del suo volto, e la maniera con cui stende la mano verso il genietto marino, vispo e grazioso sopra ogni dire, ci fanno comprendere come ei si compiacesse alla vista di quel foglio amoroso. Franco e grandioso ne è lo stile, segnato con ragione anatomica ne è il nudo, e benchè il pennello sembri maneggiato con qualche disprezzo, nondimeno quei colpi così franchi e risoluti e dati lì alla brava, oltre che da lontano producono un effetto sorprendentissimo, fanno vedere con qual sicurezza e maestria grandissima quell'artefice dipingesse.

Tutto ciò che si può richiedere onde una tragica scena offrisse allo spettatore ciò che chiamasi effetto drammatico, e riescisse in un tempo di verità e di sorpresa, si trova nella pittura rappresentante Perseo che tronca il capo a Medusa. Nuda dal mezzo in su, e nel resto coperta da un grandioso manto verde, vedesi la sventurata figlia di Forco, investita da Perseo, che appuntandole un ginocchio ai fianchi, e afferrandola dalla viperea chioma, le appressa con la destra il tagliente

ferro alla gola. À gli occhi fissi su lo splendente scudo di Minerva, onde non rimanere pietrificato, e la dea impugnando furibonda la lancia sta per avventarsi contro la vinta Gorgone, che travolgendo gli occhi e la bocca per paura, cerca con la forza delle nude braccia svincolarsi dal suo fiero uccisore. Perseo à in capo il petaso di Mercurio, è nudo nella persona, tranne un breve manto che gli svolazza sugli omeri. Minerva à il solito suo abbigliamento color paonazzo, e compiono questa terribile rappresentanza una specie di torre merlata a sinistra del quadro, e alla destra una folta boscaglia presso cui pascolano pochi armenti, mentre il loro pastore dorme disteso sul suolo.

Esaminando questa pittura, essa da tutti i lati ci offre tante bellezze, e non pure distinguesi per lo stile del disegno, lo studio del nudo, la sveltezza dell' architettura, la naturalezza delle mosse, ma molto più per l'espressione che è d'una incomparabile verità. La testa del Perseo manifesta assai bene il concetto dell'autore, l'atteggiamento della formidabile dea e i tratti del suo viso denotano esattamente l'ira e la rabbia che nutriva contro l'infelice Gorgone, la di cui fisonomia ed il movimento del suo corpo esprimono benissimo il terrore grandissimo ond' ella era compresa; e tanta spontaneità di mosse e di passioni dànno alla scena un effetto veramente stupendo.

Non so se possa esservi rappresentazione pittorica più loquace di quella in cui è effigiato Ulisse in atto di farsi riconoscere da Penelope. La scena è ravvivata soltanto da queste due figure, le quali nella loro azione e nella loro fisonomia sono così parlanti, che par

proprio assistere ad una rappresentanza in cui à luogo il più animato colloquio. La principessa col crine sciolto sugli omeri, e una spalla e le braccia nude, poggia una mano sulla seggiola ove è assisa, e portando il braccio sinistro in alto, con la mano chiusa in modo da vedersi il solo indice, pare che non attenti riguardare il suo sposo, e solo dal gesto della sua mano si direbbe che essa favella. Ulisse è ritto in piedi, col turcasso sotto braccio e l'arco in mano, mentre stende la destra verso la sua tanto sospirata sposa. Plinio dice che Zeusi dipingendo Penelope abbia nei tratti della sua fisonomia impressi i costumi di questa principessa, e l'artista di Gragnano ove questa pittura è stata scoperta, forse inspirandosi nel dipinto di quel grande maestro, non solo è riescito ancor egli a rendere sommamente espressivo il volto della regina di Itaca, ma interessante ancora tutta la composizione, quantunque mettesse in scena sì piccolo numero di personaggi. Tutto ivi svela un affetto, che nè l'audacia degli indiscreti amanti, nè lunghi anni d'assenza poterono mai cancellare.

Come quei maestri sapessero immaginare filosoficamente anco i soggetti della favola, si vede da quella pittura in cui a fianco di Narciso, che innamorato delle proprie bellezze consuma la sua vita contemplando la sua immagine nella limpidezza delle acque, ànno effigiato Amore, che dolente del suo infortunio, spenge la fiaccola con cui accender voleva il tanto vago giovinetto di Tespi. Invaghito di sè stesso, Narciso impassibile alle altrui attrattive morì senza aver mai provato l'inef-

fabile voluttà di un sorriso d'affetto, e poichè l'amore è la poesia della vita, la vita senza amore non è vita.

Altre volte dipinsero il leggiadro Narciso sedente al margine di un limpido fonte, fra verdi e fresche erbette, stringendo con la destra un grazioso amorino, che con i suoi gentili modi cerca indurre il bel garzone a specchiarsi nelle sottoposte acque, ove egli, intento sempre ad ascoltare di quello i detti, non à vista ancor la sua riflessa immagine. E a render più vaga la rappresentanza, vi accompagnarono una bellissima Naiade, che coronata di palustri erbette, e avvolta in un tunico pallio verdastro, assai ben piegato, poggia il braccio sinistro sopra un vaso da cui versa una limpida acqua, che scorrendo fra quei massi va occultamente a raccogliersi nella vicina fonte. Assisa sopra uno scoglio la Naiade stringe a sè un vezzosissimo amorino, che con la destra le accenna le bellezze di Narciso, cui pare che ella attenta stia a riguardare.

Addentrandoci nel concetto di questa poetica composizione, si vede che l'artista abbia voluto simboleggiare le tristi conseguenze di un eccessivo amor proprio, ed il pensiero ne è così bene spiegato che parmi non potersi trovare cosa di meglio. Ma non solo l'invenzione è carissima, ma la parte tecnica del quadro à tutta la perfezione dell'arte, imperocchè ad uno stile ampio ed egregio vi si trova consociato un franco e diligente pennello, che à dato vita ad una vezzosissima Naiade, così graziosa che sembrami non esser possibile immaginarne un'altra più graziosamente espressiva ed atteggiata di questa. Nè il merito dell'artista si manifesta in questa figura soltanto, chè quella

di Narciso è così bella, e sì magistralmente dipinta, che non solo ci fa vedere con qual gusto quel pittore sapesse scegliere le forme, ma che conoscesse profondamente l'arte di contrapporre i colori, onde cavarne un effetto sorprendentissimo. Infatti egli à mollemente adagiato il suo leggiadro garzone sopra un mantello scuro, che servendo di campo fa meravigliosamente risaltare le candide e delicate membra di quel bellissimo corpo.

Con quale convenienza, sia dal lato psicologico, sia dal lato artistico, quei pittori rappresentassero il Giudizio di Paride, ne abbiamo la prova in quel bel dipinto, scoperto in Pompei nella così detta casa di Meleagro. Il monte Ida è il luogo ove l'artefice pone le tre dee alla presenza del loro giudice pastore, onde pronunziare a chi di esse dovevasi il pomo che la Discordia donava alla più bella. Con leggierissima esomide color paonazzo abbigliata, Giunone siede nel mezzo sopra un soglio di verde drappo; alla sua destra è Minerva in lunga tunica rossastra, con un manto pagliato che le ravvolge interamente il sinistro braccio; e alla sinistra è Venere in piedi, nuda dalla vita in su nell'anteriore parte del corpo, avvolgendo il resto della persona in un largo manto color celeste.

In faccia a loro, col pileo frigio in capo, con clamide paonazza, affibbiata alla spalla destra, che gli riveste soltanto il sinistro lato e con calzari, vedesi Paride, che assorto nel suo pensiero, poggia le mani su di un pedo, ed ascoltando i detti di Mercurio, che gli sta accanto, indicandogli la Ciprigna, à su lei rivolti i suoi sguardi. In cima del monte, all'ombra di un ramoso

albero siede il Genio Ideo, vestito alla frigia, col pileo in testa, pedo nella sinistra, e la lira nella destra, attento a sentir pronunziare da Paride l'aspettato vicino giudizio.

Non è da immaginarsi quanto siano aggiustatamente messe insieme queste figure, e come benissimo ognuna di esse esprima nel volto lo stato dell'animo suo. Tutto in quella rappresentazione è disposto con la più grande ordinanza, e vi regna un equilibrio così perfetto che ne risulta un accordo mirabilissimo. Nè meno stupendo è il modo con cui l'artista à caratterizzato la differente espressione delle tre dee rivali, e la grazia con cui la regina dell' Olimpo presentasi innanzi il suo giudice, l'apparente tranquillità di Minerva, come apportatrice di pace, e l' indifferenza di Venere, sicura del suo vicino trionfo, sono dimostrate con verità ed intelligenza grandissima, che veggiamo ancora nell'espressione vivacissima di Mercurio, la quale fa un mirabile contrasto con quella indecisa e meditabonda del giovine pastore del monte Ida. E tanta filosofia nel rendere sensibili gli interni sentimenti, la maestria nel gruppo particolarmente di queste due ultime figure, la venustà dei tipi e delle forme, l' eleganza dei panneggi, il disegno e la diligente esecuzione, e la maniera felice con cui è ben piramidata la composizione, costituiscono un complesso di tanti pregi, così singolari, da formare sin'anco un grande artista.

Come dall'unione delle cavalle di Tessaglia con Issione nacquero i Centauri, così furono ancora generate le Centauresse, donde pei loro amori venne a moltiplicarsi questa biforme razza. È ben noto che i Centauri

avevano il petto, il collo e la testa d'uomo, il ventre, la groppa e le gambe di cavallo. Essi in varii fatti furono celebri in tutta la Grecia, e Zeusi ed altri artefici greci fecero di questi mostri il soggetto delle loro pitture. Gli artisti di Pompei pare che ancor eglino le abbiano rappresentate, e fra le pitture ritrovate in quelle città sepolte dalla sabbia del Vesuvio, se ne vedono dell' uno e dell'altro sesso, or importunate da alcune Baccanti, or in atto di suonare diversi strumenti con alquanti giovani. Di quelle sin'ora scoperte scegliamo quelle due che paiono andare di trotto.

Una di esse abbraccia alle spalle un bel garzone, che con la mano percuote un crotalo contro un altro simile che la Centauressa porta nella destra, mentre con la sinistra essa suona la lira che à poggiata sul dorso. Non è descrivibile la felicità con che è ideato questo grazioso gruppo, e molto meno l'accordo che l'artista à saputo ingegnosamente concertare col suono dei due strumenti e il movimento dei piedi della leggiadra Centauressa, di maniera che pare che l'uno e l'altro sieno regolati dalle stesse leggi di armonia.

Nè con minor grazia è inventato l' altro gruppo, composto pur questo di due figure, una delle quali è una Centauressa che, conducendo su la groppa alle feste di Bacco una fanciulla, vestita di lunga tunica giallognola e tirso in mano, senza ristarsi dal suo trotto, si rigira sul proprio fianco, e par che voglia metterle ad armacollo un bel festone di verdi foglie. Io non saprei decidere quale di queste due Centauresse sia più aggraziata, ma ambedue per sveltezza di forme cavalline, per leggiadria e delicatezza di membra muliebri, per legge-

rezza e agilità di movimenti, e per vaghezza e per grazia con cui esse sono aggruppate, sembrami che sieno due bellissimi modelli.

Fra le tante maniere con le quali gli artefici pompeiani rappresentarono il dio Bacco, quella che esprime il Nume coronato di pampani e di uve, poggiando il braccio destro alla spalla di Sileno, merita d'essere particolarmente rammentata. Da un lato è una vite da cui pende un bel grappolo maturo; e lì presso è Bacco col tirso in mano, e con un vaso a due anse nell'altra, e benchè in atto di abbeverare una pantera, ei non lascia di prestare orecchio alle dolci armonie della lira di Sileno.

Per formarsi una giusta idea di questa bella composizione, bisognerebbe osservarla con i propri occhi, i soli che potranno farci comprendere la gran maestria con che sono aggruppate queste due figure, e specialmente come è bene equilibrata quella di Bacco, le di cui belle forme, la svelta ed elevata sua persona, la florida sua giovinezza, le delicate e morbide sue carni, tutte nude, poichè un solo panno rosso gli riveste soltanto il dietro della persona, risaltano egregiamente accanto della piccola, panciuta e ruvida e bruna figura del vecchio e rugoso Sileno, che porta cinto ai fianchi un largo panno color paonazzo. L'atteggiamento di questo gruppo è ancora mirabile, e tutto in quella composizione annunzia una esecuzione felice, uno stile purgato, un magistero grandissimo.

Fra i vanti onde Bacco si rese celebre, vi è quello d'avere inventato la commedia e la tragedia, ed appunto, come inventore della commedia si vede rappresentato in in un'altra bella pittura, ritrovata in Pompei. Con un

manto di porpora violaceo che cadendogli dalla spalla sinistra lo ravvolge nei fianchi, vedesi il giovine dio in mezzo della scena, leggiadro per bellezza, florido per verdi anni. Ai di lui piedi è un fanciulletto in atto di calzare il socco ad un giovine comico, che, avvolto in un gran manto giallo, e sostenendo il pedo con una mano, inchina il capo per ricevere da Bacco la maschera comica. Giulivi e curiosi stanno intorno il Nume un vecchio ed alcuni leggiadri giovinetti, toccati con una grazia pucrile così incantevole, che quelle loro care testine col moderno linguaggio sicuramente si direbbero Correggesche. Nè meno degna dell'Apelle lombardo è la finezza e la maestria del pennello che si ammira in questo prezioso dipinto, reso ancora assai pregevole dal benintèso metodo con cui è messa in scena la graziosa rappresentanza, dalla spontaneità e naturalezza con cui son mosse le figure, dallo egregio stile con cui sono disegnate, e dalla ben regolare condotta dei loro panneggi.

Vinti gli Ateniesi dopo la presa di Megara, fu loro imposto da Minosse di spedire in Creta, ogni sette anni, sette fanciulli ed altrettante giovinette da servir di pasto al terribile mostro del laberinto di Dedalo. Un'imposizione così inumana, e in un tempo così vergognosa non poteva essere lungamente tollerata, ed il vincitore di Procuste, Teseo, mal sofferendo l'onta che pesava su la fronte dei suoi concittadini, offertosi volontariamente, s'introduce nel laberinto, e, come vedesi da questa monocroma pittura, scoperta negli scavi di Resina, afferrato dalla lunga chioma il Minotauro Eurito, piantandogli un ginocchio su la schiena, lo stramazza a terra, nell'atto che sta per vibrargli a tutta forza con la

destra un fiero e tremendo colpo di larga spada. Teseo è tutto nudo, e solo un piccolo leggiero pallio gli svolazza agli omeri pel gagliardo movimento della sua persona: il Centauro tiene ancora con la destra la spalla della bella Ippodamia, mentre con la sinistra tenta indarno allontanare dal suo arruffato crine il potente braccio del suo vincitore. Tutto in questa eroica rappresentanza corrisponde al subietto, ed il fiero atteggiamento dell'eroe, la terribile espressione della sua fisonomia e la robustezza delle belle sue forme, la benintesa azione della parte cavallina del Centauro, la naturalezza dello sforzo che egli fa per rialzarsi, i tratti del suo volto che manifestano il terrore della soprastante morte, il gran carattere dello stile del disegno, la verità di quei movimenti, l'espressione della bella Ippodomia che nel suo spavento profittando della caduta dell'orribile mostro, cerca liberarsi dalle sue micidiali mani, formano una composizione maravigliosa, un gruppo veramente sublime.

Può bene immaginarsi qual viva gratitudine mostrassero a Teseo le vittime ch'ei avea liberato dal terribile mostro, e tutti affettuosamente quei giovinetti e quelle fanciulle ateniesi gli stanno attorno, rendendogli in svariati modi gli omaggi della loro riconoscenza. Non è facile descrivere con le parole la vivacità con che l'artista à espresso questo sentimento nella fisonomia di quelle figure; i loro attaggiamenti e la loro espressione sono eloquentissimi, e i baci che quel fanciullino imprime sulla destra dell'eroe, la maniera commovente con che l'altro gli abbraccia un ginocchio, e la compiacenza che prova quello nel toccargli la nodosa clava con la quale il vincitore del toro di Maratona lasciò esanime al suolo

il crudele Minotauro, la gioia che brilla nei sembianti di tutti, sono molto più loquaci, che la favella medesima.

Questa descrizione è fatta sopra un dipinto ritrovato parimente negli scavi di Resina, ed è uno dei più grandi e dei migliori che possegga il Museo borbonico di Napoli. L'eroe, interamente nudo nella persona, e di statura gigantesca, stringendo con la destra la nodosa mazza, è collocato nel centro del quadro; e la maestà della sua posa e la tranquillità del suo sicuro sguardo, e l'eroica sua presenza indicano in quel bel corpo, in quella maschia fisonomia il vincitore del Minotauro, che giace estinto ai suoi piedi. La freschezza e la vivacità dei colori, la bella invenzione, l'armonia, il gusto e la maestria con che sono distribuite le figure, la parlante loro espressione, la grazia delle loro mosse, la grandiosità del disegno, i panneggi, il maneggio del pennello, l'insieme, tutto insomma in questo quadro è grande ed eroico, come eroico è il subietto che rappresenta.

Tanti ripetuti trionfi avevano reso celebre in tutta Grecia il nome dell'Eroe di Trezene, e la fàma delle sue prodezze, che echeggiava ancora in Creta, contribuì forse molto a divampare in Arianna, figlia di Minosse, l'amore che essa concepì per lui sin dal suo arrivo in Creta; ma vinto il Minotauro, Teseo, dopo avere passati alcuni giorni insieme con Arianna, che avevagli dato un gomitolo di filo da attaccarlo all'entrata del laberinto, onde ne avesse potuto facilmente escire, crudelmente la abbandonò nell'isola di Nasso.

Questo appunto è il soggetto che vedesi trattato in un'altra eccellente pittura, ritrovata in Pompei, ed esprime il momento in cui Teseo sta per stendere il piè e montare

sul naviglio. Innamorato ancor egli della bella figlia del re cretense, contrasta con sè medesimo, sofferma i suoi passi, e con occhio affettuoso si volge a riguardarla, a piè di una roccia presso la sponda del mare, ove giace tranquillamente addormentata. Un verde manto la cinge a mezza vita, lasciandole al nudo la parte superiore del bel corpo; à i capelli rannodati fra una rosea rete, e dalla testa le si distende in giù pel dorso un candido e leggerissimo velo. Teseo indossa un largo manto rossastro che gli riveste tutta la parte posteriore della persona, e sul davanti una coscia e parte del sinistro braccio.

Se l'atteggiamento e l'espressione di una figura, ove siano resi con intelligenza e filosofia, ci fanno conoscere evidentemente il sentimento con che l'artista à cercato animarla, credo che quella di Teseo sotto questo rapporto sia veramente sublime. Il gesto del suo braccio che accenna il naviglio, il suo sguardo appassionatamente rivolto verso la bella Arianna, l'indecisione che mostra nel moto della sua persona e l'espressione del suo volto, in cui visibilmente si scorge il contrasto dell'amore con una forza irresistibile, non possono essere dimostrati più filosoficamente, e parmi non potersi vedere, nè immaginare cosa più bella e più sublime. Nè per questo soltanto quella pittura è pregevolissima, chè la composizione stessa, la finezza del pennello, ed il grande stile ed egregio, la rendono una delle più eccellenti fra tutte quelle ritrovate in Ercolano e Pompei.

Nulla poi vi è di più ammirabile e di più magistralmente condotto, quanto quel dipinto di Pompei, in cui è espresso Agamennone che conduce nella nave Criseide per rimandarla al suo genitore Crise. Egli, alquanto in-

chinato per non rendere totalmente visibile la sua grande commozione, le stringe affettuosamente la mano, dandole l'ultimo addio. Criseide, bella nel suo dolore per la perdita del prode guerriero, à di già posto il piede su la scala del naviglio, e in quel suo leggiadro e addolorato volto si manifestano a vicenda l'angoscia di dover abbandonare il prode re di Argo, ed il pensiero di rivedere i suoi lari, il suo vecchio genitore. È seguita da due guerrieri, per età e per fisonomia diversi, ed à accanto un giovinetto che si tiene per la destra di lei.

Sono tanti e tali i pregi di questo classico dipinto, che sicuramente dobbiamo attribuirlo ad uno dei più eccellenti pennelli che fiorissero in Pompei. Da per tutto in quel capolavoro regna somma filosofia e magistero d'arte grandissimo, e può dirsi che pochissisime delle pitture di Pompei possano gareggiare con questa, nella quale non si potrebbe affermare se diletti più la bella invenzione, o il magistrale pennello con cui è dipinta, se incanti maggiormente la stupenda composizione, o la filosofica espressione delle figure. Le altre parti si accordano ancora mirabilmente, e tanto il corretto e grande stile, e i maestosi panneggiamenti, quanto le vive attitudini, il gusto e la maestria, onde ogni cosa è eseguita, corrispondono all'eccellenza di questa sorprendente pittura.

Avendo la partenza della bella prigioniera di Lermissa lasciata una viva impressione nell'animo di Agamennone, quasi che egli volesse trovare un compenso a tanta sua afflizione, volle vendicarsi d'Achille, che in una riunione dei capi dell'armata aveva più d'ogni altro parlato perchè l'avesse rimandata al padre, ed

ordinò che gli fosse tolta e ricondotta a sè la diletta Briseide. Questa è la scena che rappresentasi in un'altra pittura di Pompei, e l'artista à scelto il momento in cui il valoroso figlio di Peleo, che siede fra i suoi Mirmidoni, davanti il padiglione, vicino alle navi, seminudo con un solo pallio di porpora violacea che lo ricopre dal mezzo in giù, ordina che agli araldi del re dei regi, che veggonsi in disparte, fosse consegnata la leggiadra Briseide.

Ella, afflitta e sconsolata, terge il suo pianto con un lembo del bianco peplo, che dal capo le discende sin sotto la cintura, sopra una lunga tunica gialla, e quasi sperasse che le sue lagrime e la sua bellezza commovessero il core d'Achille, che rivolge altrove i suoi sguardi, fissandolo teneramente, trattiene i suoi passi; ma Patroclo prendendola per un braccio, quasi la costringe a lasciare la tenda del vincitore, in cui è stupendamente espresso il contrasto di affetti diversi.

In quella fisonomia la rabbia per l'oltraggio sofferto, il dolore d'abbandonare la bella figlia di Brise, sono resi sensibili con tutta la metafisica dell'arte, e attraverso la severa espressione del suo volto, e del suo vibrato gesto, si scorge visibilmente la forza che egli fa per reprimere l'ira e l'angoscia che internamente lo tormentano. La sua attitudine che presenta la maestà dell'eroe, non può essere più eloquente, e tanta loquacità è in tutto l'insieme della sua figura, la quale spicca mirabilmente su le altre, che con quella formano una scena inventata, eseguita e composta così magistralmente, che di certo niun grande pittore potrebbe, parmi, ideare e dipingere una rappresentanza

più sublime nell'espressione, più grandiosa nello stile, più perfetta nella sua esecuzione.

Sì questa che la precedente pittura sono dovute all'istesso valente artefice, che continuando la poesia dell'Iliade, rappresentò la superba Giunone che splendente di bellezza, presentasi a Giove sul monte Ida, onde cessasse di proteggere i Troiani che trionfavano su le armi greche, non più incoraggite dalla spada di Achille, che per essergli stata tolta la vaga Briseide aveva risoluto di non più combattere per la causa comune. Presso Giove, in assai più piccole proporzioni, veggonsi tre giovanetti, con corona in capo che adorna la lunga loro chioma, e sul mezzo di una colonna, sul cimario della quale scorgonsi tre leoni, sono appesi flauti e cembali. Il supremo regnatore dell' Olimpo è ornato di barba, ed à il crine cinto da una corona di quercia, con un lungo manto di porpora violacea che dal capo gli discende sugli omeri, à calzari affibbiati in oro e tenendo lo scettro nella sinistra, stende affettuosamente la destra a Giunone, che seguita da Iride, piena di grazia e di beltà, mostrasi supplicante al sommo nume.

Tutte le convenienze che servono a rendere più cospicuo un soggetto nobile, tanto per l'attitudine e la mossa delle figure, quanto per la loro grazia, e la composizione, si trovano con grande maestria osservate in questo prezioso dipinto. Tutte le parti vi sono accordate mirabilmente, e non solo regna la più bella armonia nella disposizione dei personaggi, ma ciascuno di essi nella sua posa, o nella sua azione è espresso con rara intelligenza. Se osservi particolarmente la fi-

gura di Giove, la maestà del suo atteggiamento, non è minore all'affabilità con la quale egli accoglie la Dea, la grazia della quale non toglie nulla al suo portamento dignitoso, e serve ad accrescere maggiormente la sua divina beltà. Vi si vede che il pittore effigiandola, siasi innalzato con la sua immaginazione al disopra della natura umana, imperocchè à delineata quella bella fisonomia con dei tratti così ideali, con delle sembianze così celesti, che malgrado le umane fattezze, tutto in quella leggiadra, nobile e graziosa figura esprime divinamente una Dea, la regina dell'Olimpo. Quella sublime idealità di tipo prova manifestamente che gli antichi pittori non solo cercassero la forma, bensì il concetto delle loro figure, e ciò si vede ancora benissimo ove si ponga in confronto il volto di Giunone con quello di Iride, che per quanto sia bello, è privo però di quello ideale con che il pittore à voluto esprimere la divinità della sovrana dei cieli.

Sebbene le pitture ritrovate negli scavi delle vicinanze di Napoli sieno mediocri, pure quelle che abbiamo descritte sono così pregevoli, che se ne darebbe vanto qualunque grande maestro. D'altronde è da considerarsi che Pompei, e molto meno Ercolano, non erano delle grandi città, e tali da avere il fiore degli artisti; tuttavia dovendo giudicare dai migliori monumenti ivi dissotterrati, non si può a meno non riconoscervi una florida scuola di pittura, che se non avrà potuto sostenere il confronto con quella che splendidamente fioriva nella gran capitale, ove riconcentravansi i primi ingegni dell'arte, riunì di certo in sè tali

elementi, che potè, e non di rado, produrre dei capolavori veramente stupendi.

E questi parmi che debban essere quelli, alla guida dei quali il critico deve avanzarsi nelle sue indagini su lo stato dell'arte antica, imperocchè prendendo in esame, come ànno fatto alcuni, le produzioni le meno perfette, si devierebbe dal verace sentiero che dovrebbe condurci a capo delle nostre ricerche. Certo non è possibile, che in un luogo, tutte le opere d'arte avessero un uguale merito, essendovene di quelle che rimontano a tempi in cui la pittura non aveva ancora notabilmente progredito, e di quelle dovute a pennelli mediocri, o del second'ordine. In Firenze ove dipinse un Andrea Del Sarto e un Fra Bartolomeo della Porta, in Roma ove esistono le meravigliose opere di Michelangelo e Raffaello, si trovano delle pitture, anco contemporanee, che non possono per nulla confrontarsi con quei prodigi dell'arte.

Questo serva a rilevare l'errore di coloro, che parlando delle pitture di Pompei ec., senza fare distinzione fra epoca ed epoca, fra artefice ed artefice, attenendosi alla generalità delle opere, ànno portata opinione che l'arte in Ercolano e nelle altre vicine città non prosperasse felicemente. Se riflettiamo su ciò che si è detto precedentemente, che i grandi maestri rifuggivano dal dipingere su le pareti, che la pittura serviva a decorare gli appartamenti i meno nobili, e che veniva in questo caso praticata dagli artefici inferiori, e considerando i pregi che rendono veramente ammirabili, e talvolta anco sublimi, parecchie delle opere pittoriche di Ercolano

e di Pompei, è forza convenire esservi stati dei grandi maestri, e capaci di produrre delle opere maravigliose.

Se in molte di quelle pitture il disegno non è la parte più bella, quantunque vi si ammiri uno stile grandioso, ed i contorni siano tracciati con ottimo gusto, con morbidezza ed ampiezza; se talvolta la maniera nè è secca e dura, non debbesi pertanto conchiudere che quelli artefici fossero poco felici nell'arte del disegnare, essendo probabile che quelle pitture sieno delle più antiche, e perciò delle più vicine all'infanzia dell'arte, oltre ché possono essere state dipinte da pennelli ordinari. Le medesime ragioni militano per quei quadri nei quali manca ciò che dicesi armònia, e ciascuna figura à, per così dire, la sua luce e la sua ombra, come se fosse presa isolatamente, senza alcuna gradazione di chiari e di scuri, imperocchè ne troviamo all'incontro molte altre nelle quali non solo campeggia la più grande intelligenza della distribuzione dei lumi e delle ombre, sibbene della natura dell'aria, che essendo dotata di una certa densità comunica e riflette la luce alle parti, che non ne vengono direttamente illuminate. Vi si osserva d'altronde in quelle pitture un tale effetto di verità, che imita benissimo la natura, e questo effetto non può ottenersi senza un beninteso e vero chiaroscuro.

L'istesso può dirsi di tutte le altre parti che servono a rendere perfetta una figura, o una rappresentanza, poichè se troviamo delle pitture mediocri, ne abbiamo delle altre nelle quali tutto è condotto con vera perfezione. Quando noi vi veggiamo un dipinto come quello che rappresenta Achille con Briseide, che per invenzione, espressione ed esecuzione è degno dell'istesso Raf-

faello, come l'altro in cui Teseo riceve gli omaggi dai giovani ateniesi, che è un modello d'invenzione e di disposizione, e per grazia e finitezza di pennello potrebbe bene attribuirsi al Correggio; insomma ove noi abbiamo una pittura come il Teseo che assale il Minotauro, Narciso e Amore, Oreste che si fa riconoscere da Ifigenia, Marsia scorticato, Agamennone che rimanda Criseide, ed altre simili rappresentanze, in cui il disegno, il colorito, il chiaroscuro, la composizione, l'espressione e la prospettiva sono intesi con maestria grandissima, con eccellenti contrasti e grazia di figure e bei partiti, se si considera che furono fatte in luoghi sì poco nobili, che l'affresco tanto per la scienza del disegno, quanto per la sicurezza dell'esecuzione, è trattato con gran possesso, io credo che non potrà mettersi in dubbio la superiorità dell'antica pittura sulla moderna.

Dopo questa esposizione delle pitture originali della seconda scuola italiana, la prima idea che si presenta alla mente è quella di conoscere il pennello, a cui debbonsi le medesime attribuire. Nulla ci sembra più difficile, quanto il dover provare se quei dipinti sieno di un greco o di un artista romano, poichè non leggendosi in niuno, o in pochissimi di quei monumenti il nome del pittore, non troviamo veruno indizio che ci potrebbe guidare in questa nostra ricerca. Ma non essendo ciò di una grande importanza, bastandoci riconoscere i loro pregi, ci affrettiamo piuttosto giungere a quanto riguarda particolarmente l'arte, vale a dire al meccanismo e all'indole della pittura presso i Romani.

Molte delle pitture di Ercolano e di Roma, e specialmente quelle che sembrano appartenere alla prima

epoca dell'arte sono di un solo colore, e le figure sono segnate con semplici linee, nella maggior parte rosse, fatte col minio, e talvolta ancora col bianco, come praticava il celebre Zeusi. Questa maniera di dipingere diccsi *monocromatica*, cioè di un colore solo; maniera che si mantenne ancora sino al tempo di Plinio, e perciò lungo tempo dopo che si sapesse già dare agli oggetti il proprio e naturale loro colore. Però gli antichi in questo genere di pittura contornavano le figure in un modo diverso affatto di come si pratica oggidì, imperocchè i nostri pittori usano segnare i contorni incavandoli sul fresco intonaco del muro, con un ferro acuto, mentre quelli, o perchè fossero più esercitati nel dipingere a fresco, o che avessero qualche loro mezzo particolare, col solo pennello delineavano le figure con tale esattezza e durata, che in un dipinto dissotterrato in Pompei si è scrostato tutto il colorito, rimanendovi soltanto i contorni bianchi. Per lo più i monocromi d'Ercolano sono disegnati sopra lastre di marmo bianco, ed uno dei più pregevoli in questo genere è la rappresentanza del Teseo che uccide il Minotauro, Pane e Olimpo, Chirone ed Achille, e varie altre ancora stupende.

Un'altra osservazione ci resta ancora a fare sul metodo tenuto da quegli artefici nelle opere a fresco, nelle quali si vede che i lumi e le ombre sono date nella stessa guisa che fanno i moderni nello stesso genere di pittura, vale a dire con dei tratteggiamenti indicati da linee or parallele, e ora incrocicchiate. Però qualche volta usarono diversamente, abbassando ed innalzando le grandi masse delle tinte, secondo i di-

versi colori che impiegavano or più scuri, ed ora più chiari; come si vede in queste ultime pitture che abbiamo testè accennate. Tal' altra poi si valsero dell' uno e dell' altro modo di ombreggiare, e per recarne un esempio, ricordiamo fra gli altri dipinti la composizione di Achille e Chirone, ove il Centauro è tratteggiato, laddove il giovinetto eroe è dipinto a masse intere di tinte.

Si è fatta questione fra gli eruditi, se gli antichi abbiano conosciuto il processo di dipingere a olio. Se noi dobbiamo giudicare dai monumenti sin' ora ritrovati, è d' uopo ritenere, che questo metodo sia stato loro ignoto, e tutti i metodi da essi tenuti si riducano a quello del dipingere a fresco, a secco e all' incausto. I moderni ànno fatti varii tentativi per dipingere a inustione, giacchè non conservandosi alcun dipinto di tal maniera, se ne è ignorato sempre il processo, e se ne ignorerebbe anco l' idea, se Plinio, Vitruvio, e gli altri antichi scrittori non ne facessero menzione; però bisogna convenire che tutti i processi ideati sin' ora non dànno dei resultati completamente simili a quelli descritti dagli storici antichi.

Gli antichi poi solevano preparare il fondo dei loro quadri passandovi sopra varji colori, e Plinio riferisce che i pittori di quel tempo davano alla tavola una mano di sandice, e su vi mettevano un colore stemprato nella chiara d'ovo, e quindi un altro preparato nell' istesso modo. Così sopra il verde scuro passavano il porporino, e quindi per rendere più brillante il minio mettevano sotto il porporino. Lo stesso storico soggiunge che Protogene, onde il suo celebre quadro il Gialiso,

collocato nel templo della Pace, fosse riparato dalle ingiurie del tempo, vi replicò per ben quattro volte i medesimi colori, affinchè se il primo strato di essi avesse sofferto, il secondo vi avrebbe da sè riparato il guasto. Alcuni però ànno messo in dubbio questa specie di processo preparatorio, ma, riflettendo che Plinio parla di un quadro esposto al pubblico si sarebbe sicuramente guardato di dire una cosa che tutti gli avrebbero potuto facilmente contraddire. D'altronde ignorando noi tutti i segreti usati dagli antichi nell'arte del colorire, non siamo punto autorizzati a rigettare i detti dello storico naturalista, vieppiù che i dipinti che sono a noi giunti, attesa la bellezza del loro colorito, ci fanno supporre che quelli artefici avessero una maniera particolare di colorire, ben diversa da quella tenuta dai moderni.

Così molti, istigati direi dalla vivacità e dalla freschezza di quei colori, e dalla integrità delle pitture di Ercolano e di Pompei, malgrado che sieno rimaste per diciotto secoli sotto l'ardente arena del Vesuvio, e discoperte, molto esposte da un secolo ad ogni intemperie, ànno tentato di ritrovare il modo con che gli antichi preparavano i loro dipinti per presalvarli dalla voracità del tempo. Fra gli altri, il famoso chimico inglese, Onofrio Davy, impiegò molti anni in Pompei, analizzando quelle raschiature di muri dipinti, ma sembra che le sue indagini non lo abbiano condotto ai risultati da lui sperati.

Più felice nei suoi tentativi pare d'essere stato un mio concittadino, Nicolò Miller, il quale, or sono pochi anni, prometteva all'Accademia delle Scienze di Parigi,

se gli si fosse preventivamente offerto un premio, di svelare il processo di un suo preparato chimico, per mezzo del quale non solo negli affreschi si potrebbero impiegare le lacche vegetali, ma le pitture fatte col suo liquido, e nell'intonaco da lui composto, resistano potentemente all'azione dell'acqua e del fuoco. L'intonaco da lui preparato acquista una consistenza lapidarea, e concede al pittore parecchi giorni pria d'accingersi al lavoro. Però l'Accademia non potendo violare le leggi del suo statuto, non à potuto accettare le condizioni del Miller, ed è perciò che noi ignoriamo tuttora il suo importante segreto.

Per quel che riguarda poi il carattere speciale della pittura romana, dobbiamo valerci dei risultati ottenuti dall'esame dei quadri di Ercolano, di Pompei e di Roma. Da quei monumenti si à una chiara testimonianza che uno dei principali pregi degli antichi dipinti consiste nella vera ed eloquente espressione degli affetti, nella grandiosità di un bel disegno, nella scelta delle forme, nella esatta osservanza delle leggi della prospettiva sì aerea che lineare, nell'intelligenza dell'anatomia, nell'ardire e nella franchezza del pennello, nella grazia, nella maestria e nella semplicità della composizione.

Tutto ciò si vede eminentemente eseguito in tutti i bassirilievi e le statue dell'antichità, e, per venire al caso nostro, nelle pitture di Ercolano e di Pompei. Ivi si scorge che gli artisti greco-romani evitarono sempre nelle loro composizioni gli aggruppamenti troppo serrati, si studiarono di costringere direi l'occhio, posto in lontananza, di concentrarsi sul personaggio principale del quadro, intesero sempre disporre ciascuna figura in

modo tale da comparire col maggior rilievo, e molto distintamente all'occhio dello spettatore: di tal pregio parmi essere il gruppo che credesi rappresentare l'educazione d'Achille. Questo magnifico quadro si trova nella bella raccolta del Museo d'Ercolano, e tutti vi ànno potuto ammirare la felicità grandissima con cui è disposta la figura del vecchio che à un fanciullino su le ginocchia, e quella della donna che gli sta dietro. Quel gruppo per me è un vero modello d'invenzione, e senza esagerazione, Raffaello stesso non l'avrebbe immaginato più felicemente.

Osserviamo d'altronde che gli antichi non introdussero mai nelle loro composizioni gran copia di figure; essi si contentarono metterne in scena un piccolo numero, e pare perciò che eglino siano stati superati dai moderni, che assai ingegnosamente, e con maestria somma ànno saputo popolare d'innumerevoli personaggi le loro rappresentanze. Tuttavia nelle loro pitture quegli artefici ànno raggiunta la più grande perfezione in tutte le parti, ed in quella stessa loro semplicità si notano certi contrasti di parti e di figure, così ammirabili, che i nostri pittori non ànno fatto mai di meglio.

Molti altri quadri, esistenti nell'istesso Museo, come la composizione rappresentante Oreste e Pilade carichi di catene condotti innanzi Ifigenia, e l'altro che sembra esprimere l'educazione di Bacco, farebbero onore a qualunque dei nostri grandi artisti; imperocchè la giustezza della composizione, la profonda scienza delle espressione, l'intelligenza anatomica, la verità delle azioni, il bel piegare delle vesti, il bello stile del disegno, la perfetta esecuzione, e la bravura del pennelleggiare, non

lasciando nulla a desiderare, ci offrono un bellissimo esempio per apprezzare sommamente il merito della scuola romana.

Ma questa superiorità dell'arte pagana sull'arte cristiana si limita soltanto in ciò che si riferisce al tecnicismo, o a meglio dire alla morbidezza ed armonia della forma, siccome quella che i Greci resero sempre più leggiadra e perfertissima; ma nella parte spirituale dell'arte, ossia nell'espressione degli affetti religiosi, quelli artefici rimasero di gran lunga inferiori ai moderni, i quali nel trattare sacri argomenti avanzarono di molto anco i più grandi pittori che fiorirono nell'aureo suolo di Pericle e di Alessandro, di Silla e di Cesare Augusto. Anzi è tale la distanza che separa gli artefici pagani dai cristiani, che in verun modo gli uni possono paragonarsi agli altri, imperocchè i primi non conobbero per nulla quell'ideale d'espressione, che rende sublimemente estetiche le produzioni cristiane.

Le fonti alle quali i maestri greco-romani attingevano le loro ispirazioni erano ben'altre di quelle che scaldavano la fantasia dei nostri pittori, i quali ricevevano le loro ispirazioni da una religione basata sopra principii ben diversi da quelli che costituiscono la religione pagana; e perciò gli antichi, privi di quel bello ideale evangelico, più divino e più perfetto di quello che nasce dal culto di un sensuale politeismo, non potendosi elevare sì alto nella manifestazione del concetto religioso, s'imparadisavano nel sentimento artistico, e l'oggettività delle opere loro doveva essere la conseguenza necessaria delle loro sensuali tendenze.

Infatti quale è il pregio precipuo delle produzioni

dell'arte greco-romana? Se noi escludiamo la soave armonia e la finitezza nelle forme, in una parola, se noi facciamo astrazione del mirabile magistero tecnico, per cui quelle rappresentanze ci appaiono tanto stupende, che cosa resterà a quelle classiche opere per interessare il nostro cuore? Quale è l'ideale estetico, o a meglio dire lo spiritualismo che dà vita a quelle forme meravigliose? È inutile ricercarvi un sentimento, un affetto capace di esaltare l'immaginazione, e commuovere il cuore del popolo, che accorre religioso a porgere le sue preci all'Altissimo; ella è la voluttà quella che tosto s'impadronisce della tua fantasia, e l'impressione che ti lascia è affatto sensuale, o per dirla con linguaggio filosofico, interamente oggettiva.

Invano tu cerchi sentire in quei dipinti la loro forza animatrice: essi non ti riflettono calorico che scaldi la tua immaginazione, nè un raggio di celeste luce ti rischiara nella mente l'idea dell'infinito e dell'assoluto. Ma se lo spirito, che vi dovrebbe predominare, non comparisce a darti l'ideale di una bellezza superiore alla materia, tutto poi concorre ad allettare voluttuosamente i tuoi sensi, i quali in quella suprema perfezione di forme trovano il loro più squisito alimento. Però con ciò noi non disconosciamo il merito grandissimo di quelli artefici, i quali nell'esprimere la vita reale e positiva si elevarono ad una altezza smisurata, tal che nel plasmare l'effigie dei loro numi, mostrarono un tipo di bellezza perfetta, superiore alla natura medesima; ma vogliamo dire essere quella una leggiadria sensuale, priva di quel carattere mistico e misterioso che indirizzandosi all'immaginazione e all'anima, le sollevano alla contemplazione dell'infinito.

Ma quale spiritualità potevano mai avere le produzioni dell'arte presso un popolo di una religione, ove i sensi erano chiamati a comandare la credenza? Da quale pura fonte d'ineffabili gioie potevano le loro ispirazioni ricevere quegli artefici, intenti a divinizzare gli eroi, e rappresentare deità che partecipavano delle nostre virtù e dei nostri vizi, e che avevano quaggiù una mortale posterità? Qual profondo sentimento potevano mai quelli artisti versare nelle loro opere, quando si narra che nelle feste di Apollo Filesio contendevasi fra la gioventù un premio destinato a chi desse più soavi baci? In Sparta, in Lesbo, e in molti altri luoghi della Grecia le donne pubblicamente gareggiavano di bellezza, e si racconta da Oppiano, che le donne spartane per generare bei fanciulli collocavano di faccia al letto nuziale le immagini di Nereo, di Giacinto, di Narciso ed altri simili, e la meretrice Frine per la sua meravigliosa bellezza fu assoluta in Atene dalla pena della morte. I Romani tennero pure in uguale pregio la bellezza, e soltanto sotto l'imperatore Traiano si cominciò a farne poco conto, ed a questo disprezzo alcuni ascrivono la causa della decadenza che sperimentarono le arti. Forse ciò vi avrà molto contribuito, ma assai più io credo che ci abbia influito l'avere quei maestri abbandonato il loro pennello al capriccio di quei sfrenati imperatori, corrotti da ogni specie di dissolutezza.

Ma delle cause che prepararono la decadenza dell'arte, noi parleremo in appresso, e per ora giova far vedere che la natura e lo spirito del culto dei Greci e dei Romani favorivano efficacemente la grandezza, la bellezza e la perfezione nelle forme, assai più che l'eleva-

tezza del concetto nelle loro scene religiose. Per quel che si è detto precedentemente non era possibile che le produzioni dell'arte pagana fossero sparse di quel genere di poesia che l'arte cristiana ricevette dal Vangelo, dalla storia dei Santi, non che dalla sacra Scrittura, che à somministrato all'arte moderna tanti soggetti che formano l'argomento delle scene patriarcali, e dei santi Padri che essa à rappresentati. Or queste scene poste in confronto con la discesa di Ulisse nell'inferno, con Teseo in atto di promulgare delle leggi, col sacrifizio d'Ifigenia, e con altri simili soggetti trattati dai pittori pagani, fanno tosto vedere la superiorità dell'artista che figura la discesa di Gesù Cristo nel limbo, Mosè che promulga la legge di Dio, ed il sacrifizio d'Isacco. Sì queste che quelle rappresentanze sono eseguite con l'istesso magistero tecnico, sono tutte del pari toccanti, ma in quali di esse tu trovi più santità, più sublimità di concetto religioso? Ifigenia è sacrificata per calmare col suo sangue l'ira di Diana, sdegnata contro Agamennone che aveva uccisa una cervetta sacra alla dea, tutto li è contaminato dall'alito sensuale, mentre nel sacrificio d'Isacco, il pensiero vola puro e santo al trono dell'Altissimo. È in prova della sua obbedienza che Abramo conduce l'unico suo figliolo sul monte Moria; è l'istesso braccio di Dio che arresta il braccio paterno.

Le storie dell'antico Testamento ci somministrano spesso dei fatti che ànno quasi una certa analogia con quelli cantati da Omero, nei quali però non si rinviene quella semplicità, quella sublimità e quelle immagini che noi troviamo nella Bibbia, e nelle opere dell'arte moderna. I figlioli di Giacobbe dopo avere guidata la greg-

gia ritornano alla casa paterna sotto una tenda frugale; Paride vagante al pari dei pastori d'Oriente fa ritorno in Troia, ma va ad abitare un palazzo in mezzo agli schiavi e alla voluttà. E chi non vede l'impossibilità in cui trovavansi gli artisti pagani di trattare spiritualmente i soggetti che rappresentavano? Quali poetiche ispirazioni essi avevano per elevarsi nelle loro scene di voluttà alla sublimità cristiana? E potevano mai quei pittori di baccanali, di Veneri, di ratti, di metamorfosi, spiegare tanta tenerezza, tanto affetto quanto ne ànno versato gli artisti cristiani nella edificante scena della natività del Redentore, della Vergine col bambino, della Madonna incoronata in cielo? Ma quale è la scena la più toccante e sentimentale dell'arte pagana, che può paragonarsi a quelle tanto sublimi, spirituali, patetiche e commoventi della crocifissione di Gesù, della deposizione di croce, delle donne al santo sepolcro? Nulla tu trovi in quelle opere che possa anco per un momento solo sollevare dolcemente l'anima tua in regioni sconosciute; nulla vale ad esaltare la tua immaginazione, e che possa su te esercitare quella stessa potente attrazione che l'effigie di nostra Donna, fuori porta Camollia a Siena, esercitava su la calma e contemplativa fantasia di san Bernardino, il quale andava tutti i giorni a prostarvisi dinanzi per passarvi molte ore pregando, quantunque in città esistessero altri migliori quadri, che venivano offerti alla sua devota venerazione.

Bisogna dire pertanto che il Cristianesimo à fornito alle arti dei soggetti più belli, più ricchi, più drammatici, più commoventi che il Paganesimo, il quale impiccoliva la natura, essendo il politeismo intieramente separato dalla

morale e dagli affetti soavi e delicatissimi, e da quel cormentalismo che è il carattere principale dell'arte cristiana. I Greci e i Romani, per effetto della loro religione, che era un culto di delitti, e di prosperità, non potevano spingere le aspirazioni dell'anima a quell'altezza ove sono giunti gli artisti che ànno dipinto il dolore e la gioia delle anime purificanti, la felicità e la beatitudine celeste degli eletti di Dio. In quelle feste e in quelle danze degli Elisi tutto è sensuale voluttà, e le ombre felici sono separate dall'Olimpo, laddove nel Paradiso le anime benedette abitano il cielo in compagnia degli angeli e dell'Altissimo, e sono tutti scintillanti del raggio che emana dalla luce divina. È soltanto all'artista cristiano concesso d'innalzare il suo spirito innanzi al Signore d'ogni misericordia, egli che pieno di fede trae i soggetti delle sue religiose rappresentanze dal vecchio o dal nuovo Testamento, dagli atti dei martiri, o dalle leggende dei santi. Che potevano fare gli artisti greci e romani, l'immaginazione dei quali era agghiacciata dal materialismo? Qual poesia, quale incanto, quale vitalità, qual sentimento potevano eglino versare in mezzo all'orgie, alle mollezze, ai vizi, alle voluttà dei numi che rappresentavano? Impotenti a raggiungere una sublime beltà di espressione, quegli artefici non potendo infondere nella immagine delle loro deità un riflesso dell'infinito che avesse potuto rendere visiva ai mortali la loro eterna beatitudine, ed insieme la loro completa perfezione morale, non potendo pertanto volgersi al cuore dell'uomo per impossessarsi dei suoi più reconditi affetti, eglino si studiarono colpire i sensi con l'armoniosa bellezza delle

forme, ed in ciò si elevarono a tal grado d'eccellenza, che forse i moderni non ànno raggiunto giammai.

Quanto poi al colorito degli artisti romani, pare non potersi dubitare che eglino l'abbiano ancora condotto a grande perfezione, imperocchè, malgrado l'azione del fuoco che ànno dovuto sperimentare le pitture di Ercolano e di Pompei, c'è in essi tal freschezza, che appena si crederebbe d'essere state per tanti secoli sepolte sotto il fuoco eruttato dal vicino vulcano. Vi si osserva poi una tale armonia, e un sì dolce incanto, che se quelle tinte non ànno il prestigio del colorito della scuola Veneziana moderna, quasi direi, gareggiano con quello degli affreschi di Andrea Del Sarto. Rimirando adunque nelle produzioni dell'arte antica tutti gli elementi per porre una scuola all'apogeo della sua gloria, vale a dire, merito d'espressione, bellezza di colorito, saggezza di disposizione, infine gran disegno, naturali atteggiamenti, sentimento, invenzione, grazia e gusto, e tutto ciò che conviene ai personaggi e all'azione in un soggetto nobile, è d'uopo conchiudere, che nei dipinti degli artisti greco-romani, al gusto e all'intelligenza vi si vedono associati con somma maestria tutti i buoni precetti dell'arte.

Ma ignorando a qual pennello debbansi quelle pitture, non è facile poter determinare con precisione a qual'epoca esse appartengano; tuttavia dal loro stile, e considerando che l'eruzione del vulcano accadde nel corso dell'anno primo dell'impero di Tito, anno 79 dell'era volgare, quando ancora regnava un certo gusto nelle arti, si può agevolmente inferire che i loro autori fossero della buona scuola. Però è da osservarsi che la

pittura, come la scultura romana non mostrò mai un carattere suo particolare, poichè l'arte fu generalmente esercitata da artefici greci, e quei pochi pittori nazionali essendo stati loro allievi, dipinsero con un gusto simile a quello del loro maestri.

Infatti lo stile del disegno, della composizione, e dei panneggiamenti di quei dipinti à tutto il carattere della scuola ellenica, la di cui influenza è manifesta indistintamente in tutte le pitture di Ercolano, di Pompei e di Roma, che possonsi dividere in tre epoche differenti. Nella prima si annoverano tutte le opere in cui più o meno la secchezza del disegno, la inintelligenza della prospettiva, e il disaccordo della composizione ricordano da vicino l'infanzia dell'arte; nella seconda si comprendono le più classiche produzioni, come quelle che abbiamo descritte, le quali ci fanno conoscere lo stato il più florido dell'arte; e nell'ultima sono inclusi tutti quei componimenti fantastici, le grottesche a capriccio, e gli ornati di barbaro gusto, che annunziano più o meno sensibilmente il primo periodo della decadenza della pittura.

Così l'arte, che dal triumvirato di Silla sino al regno di Augusto aveva mostrato splendere della più fulgida luce, cominciò gradatamente a declinare, e quantunque più volte cercasse risorgere, deteriorando sempre, non potè mai più riprendere il suo primiero splendore. Infatti se tanta eccellenza ammiriamo nelle produzioni dell'arte dai tempi del primo triumvirato sino al primo imperatore, e un po' più oltre, non così può dirsi delle pitture posteriori a quelle di Ludio, imperocchè consistendo quelle in arabeschi e caricature, in scene

comiche e satiriche, altro effetto non potevano produrre che il decadimento dell'arte, come infatti ne fissiamo in quell'epoca il primo grado, essendo stato quel genere di pittura, introdotto da Ludio, il tarlo che rose il gusto dall'arte, e Vitruvio rimprovera a questo artista e ai suoi seguaci il danno che ne risentì la scuola romana. Dall'epoca di questo pittore, l'arte infatti allontanandosi dai soggetti nobili, cioè della storia, o della favola, si abbandonò ad un novello sistema, tutto di bizzarrie e di capricci, il quale portò poi il crollo ai bei tempi di quella splendida scuola.

Osservando le pitture di Ercolano, fra i tanti bei pezzi, se ne vedono di quelli nei quali si scorge sensibilmente che il loro autore, lungi di seguire la verità, o almeno la verosimiglianza, facesse tutto a seconda della sua immaginazione che lo trasportò al di là del giusto e del convenevole. Certo che il dipingere palagi sopra canne, su giunchi, sopra rami di alberi, e su candelabri, altro non indica che l'insania dell'artista, e un gusto totalmente depravato, imperocchè gli edifici ideati in quel modo, quelle colonne scanalate, sottilissime e lunghe più del doppio di quello che dovrebbero essere, o formate di più rami intrecciati insieme, e ornate di fiorami, non possono destinarsi a sostenere una fabbrica, se non da quello che, trascurando tutte le regole dell'arte, edifica come il fanciullo che cerca innalzare il suo edificio nella sabbia. Nè gli ornati ci somministrano migliore idea di questa maniera di dipingere, poichè l'immaginazione la più stravagante non avrebbe potuto ideare cosa più fantastica, e di più barbaro gusto di quegli arabeschi. Non è da credersi però che frammezzo

non comparissero degli stupendi dipinti, sapendosi che sotto alcuni successori di Augusto, le arti mostrarono novellamente risorgere, e come la statuaria diè nuove prove della sua primiera floridezza, è presumibile che anco la pittura riprendesse il suo vigore, quantunque non possiamo affermarlo storicamente.

Ma dovendo noi seguire, in tanto silenzio, le tracce dei monumenti superstiti, rileviamo che l'arte volse sempre in una continua decadenza, e si vede che gli artisti, lungi d'attenersi costantemente ai veri precetti, cioè alla buona scelta del soggetto, per cui avrebbero potuto continuare a mantenere la gloria che li circondava, abbiano scelto degli argomenti fantastici, delle vedute campestri, delle architetture di capriccio, di scene stravaganti, in luogo delle grandi composizioni, dei fatti eroici, degli argomenti insomma in cui conservando sempre le bellezze dell'arte, avrebbero potuto in pari tempo far mostra migliore del loro ingegno nel comporre, delle loro conoscenze nel disegno e nell'anatomia esterna, della loro fantasia nelle invenzioni, e del loro studio non solo delle umane passioni, onde dare il vero sentimento ai personaggi che si vogliono rappresentare, ma molto più della storia che ci somministra continuamente dei fatti da far trionfare il genio dell'artista, da educare al bello la mente dell'uomo, non che il cuore alle azioni magnanime e virtuose.

Vitruvio si scaglia fortemente contro quel modo di dipingere degli antichi, i quali, come ci dice, avevano un gusto così depravato, che dipingevano su le pareti mostri, piuttosto che immagini di cose vere. Certamente quegli arabeschi scanalati invece di frontespizi, quei

gambi teneri che sorgendo dalle radici con delle volute sostengono senza regole figurine sedenti, come ancora quei fiori che usciti dai gambi vanno a finire in mezzi busti di uomini o di bestie, fanno vedere che la corruzione aveva di già cominciato a rodere il vero gusto e le vere bellezze dell'arte. Da ciò si può ben comprendere la stravaganza di quegli ornati, tanto se si considerano come disegni architettonici, quanto come pittura, imperocchè tutto ripugna all'idea che una canna possa sostenere un tetto, un candelabro un edificio; un tenero e sottile gambo una figura sedente, oppure dalle piante nascere mezzi fiori e mezze figure.

Tanto capriccio doveva necessariamente tornare a carico dell'arte, poichè gli artisti vedendosi applauditi da un pubblico che proclamava per bello tutto quell'insieme di stravagante e di mostruoso, seguivano il gusto del tempo, e dimenticando così gradatamente i veri precetti della pittura, per incontrare sempre più l'applauso generale, diedero alle loro rappresentanze un carattere fantastico e ridicolo. Da ciò ne vennero tutte quelle produzioni nelle quali si vedono sostituite alla vera bellezza le più brutte forme, alla nobiltà dei soggetti l'ignobile trivialità, alla eloquente espressione l'idea insignificante, alla naturale disposizione delle figure un disaccordo fantastico, infine si trascurarono i panneggi, i principii del disegno, l'esecuzione, e tutte le altre diverse parti dell'arte.

Gli arabeschi, le vedute d'ogni genere scoperte in Ercolano, le pitture che sembrano rappresentare apparizioni magiche trovate nel 1787, sotto i giardini della villa Pamfili a Roma, le altre tratte dalle ruine delle

terme di Costantino, quelle ancora dei sepolcri della famiglia Nasoni, come le altre delle diverse camere sepolcrali, e delle catacombe cristiane, ci giustificano di ciò che si è detto relativamente alla cattiva scelta dell'argomento, alla degradazione della composizione, alla inesattezza dell'esecuzione, alla negligenza del vero bello, all'ignoranza del disegno, e ad altri notabili difetti che si osservano in tutte le pitture dall'epoca di Ludio in poi; sebbene parecchie di quelle composizioni offrano poco alla severa e giusta critica che abbiamo fatta.

Ciò però altro non fa vedere se non la gradazione con che l'arte dal secondo all'undecimo secolo siasi avvicinata sempre più verso la quasi sua totale rovina. Osservando le pitture dei giardini della villa Pamfili, che sembrano rappresentare delle scene comiche, si vede che la decadenza colpì prima la scelta dei soggetti e la composizione, quindi l'esecuzione, l'espressione, i panneggi, il disegno. Per formarcene un'idea, noi rammentiamo le pitture del sepolcro della famiglia Nasoni, scoperte nel 1674 nella via Flaminia presso il Ponte Molle; e ciò all'oggetto d'istituire un confronto con quelle delle catacombe di Priscilla, con le altre tratte dalle catacombe di S. Calisto, con quelle delle catacombe di S. Marcellino, del Crocifisso, di S. Lorenzo, del cimitero di S. Pontiano, e con le pitture di S. Gennaro in Napoli. I dipinti sepolcrali dei Nasoni, secondo l'opinione del Bellori che li à stupendamente descritti, sono del secondo secolo, cioè dei tempi degli Antonini, mentre le pitture di Priscilla sono di poco posteriori, quelle di S. Calisto del terzo secolo, e le altre accennate dal quarto all'undecimo secolo.

I primi sono sì belli e tanti che, al dir del Bellori, rendono quel monumento piuttosto un museo che un sepolcro, ove si vede il Parnaso delle ombre, e in luogo di neri cipressi, lauri verdeggianti. Infatti la pittura della lunetta che vedesi di faccia all' entrata rappresenta Ovidio coronato di alloro che recita a Mercurio i suoi versi: a fianco del poeta è una Musa che tiene la lira, e alla destra di Mercurio è una donna che credesi essere Perilla. Al di sopra della nicchia sono due Fame alate con corona di lauro in mano, su i lati, due geni col capo coronato e vasi di fiori in mano. Più in alto nei compartimenti quadrati sono rappresentati soggetti mitologici, e da un lato è Sfinge che propone degli enimmi, e dall'altro il cavallo Pegaso in mezzo delle Ninfe che si prendono cura di lui. In altri grandi compartimenti si vede Ercole che conduce Alceste innanti il suo sposo, le Ninfe del fiume Lete, il Ratto di Proserpina, Ercole ed Antea, il Ratto di Europa, Ercole che conduce il Cerbero fuori dell' inferno, il Giudizio di Paride, e varie altre composizioni che in tutte formano diciannove quadri dipiuti a fresco.

In essi si vede apertamente che l'arte era ancora molto vicina al suo stato di floridezza, poichè la sobrietà e la giustezza della composizione, la grazia delle movenze, i bei contorni del nudo, la forza dell' espressione, la freschezza e la leggerezza del colorito, la vivacità e la facilità del pennello, la correzione del disegno, la proprietà, l'eleganza, il panneggio, l'esecuzione richiamano alla mente i tempi di Augusto. Nelle altre tutto ciò comincia gradatamente a mancare, e nella composizione si desidera la primiera grazia ed eleganza,

le figure sono senza espressione, i contorni monotoni e scorretti, tracciati da un pennello pesante, un colorito crudo e senza effetto, sinchè si rileva a primo colpo d'occhio, come nelle ultime pitture da noi rammentate, una totale dimenticanza delle vere bellezze dell'arte, e una negligenza assoluta dei principii del disegno. Tutto in esse presenta una vera ignoranza dei buoni precetti della pittura, e l'istessa invenzione che si riferisce alla immaginativa dell'artista, manca non solo di calore, ma sin'anco di buon senso. La composizione è interamente slegata, anzi, dirci meglio, le figure in un quadro sono disposte come se dovessero essere rappresentate isolatamente, le teste senza forma e inespressive, i panneggi senza pieghe o fatte senza alcuna ragione, le parti del corpo lunghe ed esili, la prospettiva inosservata, tutto, in una parola, manifesta che l'arte aveva perduta interamente la sua venustà, e che era sul punto di volgere verso la sua quasi totale distruzione.

Intorno poi alle cause che produssero il decadimento della pittura presso i Romani, non dobbiamo unicamente attenerci al vizioso metodo introdotto da Ludio e all'esagerazione in cui lo portarono i suoi seguaci, ma molto più al poco o niuno incoraggiamento degli imperatori, e se vuolsi, all'ignoranza e al crudele capriccio di questi potenti. Con ciò vi contribuì più tardi il cristianesimo, quindi l'invasione dei barbari, e questa fu l'epoca precisa in cui la pittura, la scultura e l'architettura finirono di perdere quel misero avanzo della loro passata floridezza.

Secondo Tacito, gli aurei secoli di Roma, in quanto alle sublimi produzioni dell'intelletto e delle arti d'imi-

tazione, cominciarono a perdere l'avito splendore dopo la battaglia di Azio, ed è noto che sotto i successori di Augusto, tutto risentendo i dannosi effetti del barbaro capriccio e della politica degli imperatori, le arti principiarono a mancare di quell'energia, altre volte rinvigorita dall'incoraggiamento e dalla protezione, rallentarono il loro rapido volo per quindi posarsi senza più tentare, quasi direi, di spiegare nuovamente le ali; e se, frammezzo ai sintomi della decadenza, apparve nel sentiero delle arti una luce che sembrò fiammeggiare, altro non può dirsi che un ultimo residuo di quella immensa face che aveva rischiarato i bei tempi della Repubblica, e di Cesare Augusto.

Tiberio, Caligola e Claudio, l'uno più barbaro dell'altro, sembra che si sieno studiati, onde lasciare su tutto le tracce della loro malvagità e della loro ignoranza; ed il secondo principalmente non potendo forse spengere la fiaccola del genio, facendosi sempre trascinare dalla sua vile inclinazione di sopprimere sin'anco il germe di tutto ciò che avrebbe portato un nuovo lustro alle arti, fece abbattere tutte le statue, erette durante il regno di Augusto, e raccolte nel Campo di Marte alla memoria di quei valentuomini che in qualche modo si eran resi benemeriti della patria. Poco sodisfatto, si vede, di tanta barbarie, fe' trasportare dalla Grecia quante più statue si potè, e facendone troncare il capo, volle che vi fosse sostituita la sua immagine. È chiaro che un atto così nefando non poteva produrre, se non la decadenza dell'arte, la quale dopo questo primo passo si preparava a interamente precipitarsi.

Se guardiamo le produzioni artistiche che rimon-

tano all'epoca dei successori di Augusto, noi veggiamo essere tutte inferiori a quelle escite dal pennello o dallo scalpello degli artisti dei tempi di questo imperatore; osserviamo che esse sempre più fanno scoprire una certa depravazione di gusto, ed una ignoranza di precetti a misura che più si avvicinano ai tempi di Gallieno in cui caddero in un quasi totale deperimento. Sotto Nerone, sebbene la sua inclinazione per le opere d'arte facesse sperare una novella era di risorgimento, pure non vi si fece alcun progresso, e quel momento di creduta aurora fu soltanto una falsa luce, che di tratto si vide sparire. Malgrado qualche buona opera che siasi veduta sotto il suo regno, pare generalmente che lo spirito degli artisti avesse cominciato ad assopirsi, imperocchè le cinquecento statue di bronzo che Carnio e Accrato, suoi famigliari, tolsero per suo ordine dal tempio di Delfo, e trasportarono in Roma, ove ancora accumularono quelle che presero dalla città d'Olimpia, le altre che involarono dalle più cospicue città del regno di Pergamo e dall'Acropoli d'Atene, non produssero quei frutti, che, in migliori condizioni degli artisti, avrebbero sicuramente fatto nascere.

Niun lustro mostrarono le arti sotto Galba, Ottone e Vitellio, che sbalzati dal trono e uccisi l'uno dopo l'altro, in pochi mesi, dalle legioni che acclamarono e condussero a Roma Flavio Vespasiano, non poterono per la brevità del loro regno, e per la loro ignoranza giovare per nulla alle arti. Molto all'incontro fece Vespasiano perchè tutto riprendesse l'antico vigore, e non solo adunò nel tempio della Pace le innumerevoli statue dei più famosi artefici, delle quali i suoi predecessori ave-

vano spogliato la Grecia, ma assegnò considerevoli fondi agli oratori e ai poeti, diè larghe ricompense agli artisti, riedificò il tempio dell'Amore e della Virtù, invitando Cornelio Pino e Accio Prisco onde l'adornassero con le loro pitture.

Si sperò anco meglio sotto Traiano, e se la protezione prodigata da questo principe non potè ripristinare il bel secolo, in cui il genio delle arti parve trasfondersi nelle sue produzioni, valse a ridestare in qualche modo lo spirito degli artisti, e l'arte riprese i suoi passi verso il miglioramento. Infatti l'impulso da loro dato produsse i suoi risultati felici sotto Adriano, quando l'arte ritornò nuovamente al suo primiero splendore, e i sontuosi edifici da lui fatti costruire in Italia e in Grecia fan chiara testimonianza di come si cercasse far risorgere le arti. Non stiamo ora a rammentare tutta la magnificenza dei diversi suoi edifici, poichè quando ricordiamo la Mole Adriana, oggi conosciuta sotto il nome di Castel Santangelo, la Villa Tiburtina, ove fu trovato il superbo mosaico delle Colombe, formato di piccolissime pietre dure, e tutti gli altri monumenti di che parla la storia, non dubitiamo che la nostra opinione possa esser contraddetta. D'altronde se riprendiamo le opere di statuaria del regno di questo imperatore, si vedrà sensibilmente in esse un gusto ancora più finito, più ricercato, più liscio di quello dei primi Cesari, quantunque meno grande di questo, ma ammirato ugualmente.

Sotto i suoi successori pare che le arti non abbiano conservato tanto splendore, e se ai tempi di Marco Aurelio siano comparse delle opere degne veramente di

qualche ammirazione, ciò fu per l'influsso che durava ancora dall'epoca di quel grande che, passando il Danubio, vinse e ridusse i Daci sudditi della potenza romana. Dopo quel tempo tutto infatti si mostra sempre più scaduto dal lustro primiero, come lo attestano le opere fatte sotto Commodo, che dissoluto e tiranno abbandonando interamente il governo ai Prefetti del Pretorio, faceva il gladiatore e l'ercole nei pubblici teatri di Roma. Tanta decadenza è più sensibile ancora sotto Settimio Severo, che vincitore dei Parti, altro merito non ebbe, se non d'essere stato un buon soldato. Nè credo che migliore fortuna avessero le arti sotto Caracalla, sebbene veggiamo certe teste di questo imperatore veramente stupende, come è la Farnesiana che da Roma passò in Napoli.

Peggiori pare sieno state le condizioni dell' arte ai tempi di Eliogabalo, che non sapendo giovare alla prosperità dello Stato, portò sul trono di Roma nuove infamie e nuove superstizioni. Così andava tutto sempre declinando, e quantunque Alessandro Severo fosse costumato, e restauratore di discipline, non promosse in verun modo le arti, le quali sotto lui diedero in una novella maniera che tira al tozzo. Allora più sensibilmente cominciò a sparire la primitiva bellezza, la grazia e la semplicità che si ammirava nelle opere precedenti, e l'incoraggiamento e la protezione all'ingegni divenendo sempre meno, le produzioni essendo sempre più rade, e perfino disprezzate, le arti giunsero quasi all'ultimo scalino del loro decadimento, finchè sotto Gallieno rovinarono in un abisso, da cui non poterono sottrarsi, malgrado le premure di Costantino il Grande.

È vero che questo imperatore abbia cercato di richiamare le arti a novella vita, ma, forse, senza avvedersene, concorse pur egli a sbandirle dalle sponde del Tevere, ove dopo la conquista d'Atene, avevano innalzato il sontuoso edificio della loro grandezza. Costantino trasferendo in Costantinopoli la sede dell'impero, trasportò seco i più bei monumenti dell'arte, e con questi passarono sin'anco gli artisti, come dalla Grecia si erano trasferiti in Roma i luminari della scienza e delle arti. Quando egli spogliava Roma per abbellire Costantinopoli, ben potea, dice Walter Scott, paragonarsi ad un giovane prodigo che toglie alla madre attempata gli ornamenti che ella aveva in gioventù, per adornarne una sua vaga, sulla cui fronte orgogliosa ognuno dee considerarli come disdicevoli. Ma egli rassembrando colà tanti capidopera, non solo non ottenne l'effetto che forse sperava, poichè non generarono frutti di sorta, ma tolse interamente la vita alla più grande scuola delle arti.

È probabile che senza questa traslazione e senza questo ammasso che Costantino fece nella novella capitale del mondo di tutti i più stupendi monumenti che Roma aveva accumulato in sè nel saccheggio dell'universo, sarebbero forse spuntati gli albori di un novello giorno per le arti, atteso che l'energia mostrata da questo principe fu tale che sarebbero certamente risorte, se a quell'avvenimento fatale, dirò, allo stato politico e morale di Roma, non si fosse associato il fanatismo religioso che spinse i Cristiani a esser non pur intolleranti che si trasformassero ai nuovi loro riti i monumenti del Paganesimo, ma, dominati dalla superstizione che in quelle immagini si celassero gli spiriti infernali, onde

impervertire le anime dei credenti in Cristo, cercarono svellere sin dalle radici ogni traccia d'idolatria, e rovinarono, non che abbatterono templi, statue, pitture e ogni altro ornamento che serviva al culto antico. Pochissimi furono i monumenti che salvaronsi dal ferro distruttore di quei fanatici, e se si eccettua il Panteon e qualche altro tempio ridotto al novello culto, nel resto quasi tutto venne interamente distrutto.

L'esempio d'altronde era stato loro dato dall'istesso Costantino, il quale dopo la battaglia contro Massenzio, abbracciando il cristianesimo, soppresse il culto antico, fe spezzare gl'idoli del paganesimo, ed abbattere da capo a fondo molti templi, consacrati alle deità gentili. Favoreggiati dal capo dell'impero, i Cristiani nell'ardente loro zelo pel trionfo della novella religione, spesso prevennero gli ordini stessi dell'Imperatore, e talvolta si abbandonarono a tale eccesso, che bisognò contenere ancora il loro zelo.

Lorquando Costantino fe' trasportare in Costantinopoli le statue che adornavano la cadente capitale del mondo fu d'uopo, per non riaccendere maggiormente il fanatismo cristiano, far intendere che quei pagani simulacri venivano portati altrove, per sottrarli dalla vista dei fedeli. Per più di un secolo, ovunque veneravasi il nome di Cristo, rintuonarono i colpi del ferro distruttore di quei fanatici, che non più sopportando le immagini dell'estinta religione, ridussero in polvere, gettarono nelle fornaci, posero sotto le ruote dei carri tutti quegl'idoli, innanzi ai quali si erano dapprima prosternati.

È facile concepire quali effetti funesti per l'arte producesse questo fanatismo, che fu la causa della di-

struzione di tanti capolavori, che sino allora erano stati l'oggetto del culto di tanti milioni di uomini. Ma l'avversione agli antichi numi fu spinta a tal punto che abborrivasi l'arte, come le sue produzioni, di maniera che il pennello degli artisti dovette per così dire restare per del tempo inoperoso, e questo stato d'inerzia, e la negligenza e la dimenticanza di tutte le buone regole pittoriche, che ne venne per conseguenza, dovevano necessariamente annientare l'arte.

Nè la cosa andò altrimenti, imperocchè quando poi trionfò il Cristianesimo, e quei pochi meschini artefici che ancora rimanevano furono chiamati a decorare i templi cristiani, non trovando più modelli di studio, poichè riesce assai malagevole studiare la natura viva a chi non è in pieno possesso dell'arte, eglino si abbandonarono alla loro sterile immaginazione, si affidarono all'impotenza del loro pennello, e le opere che fecero mostrano l'ultimo punto di degradazione in cui cadde la pittura.

Era d'altronde impossibile che l'arte continuasse a mantenersi sempre nell'antico vigore, sotto un governo che proibiva rigorosamente non solo il culto e la lavorazione degl'idoli pagani, ma sin'anco di volgere gli sguardi verso quei luoghi, ove ancora ne restava qualcuno, fortuitamente scampato dalla distruzione generale. A fianco poi del fanatismo regnava fra i Cristiani la superstizione, la quale fe' allora credere, che avendo osato un pittore modellare la figura di Gesù Cristo su quella di Giove, onde riprodurla con più maestà, le sue mani disseccarono immediatamente, e bisognò un miracolo

dell'arcivescovo Gennadio, perchè l'artista ne ricuperasse l'uso (1).

Dopo ciò si può ben comprendere come quelli artefici abborrissero di studiare sugli abominati avanzi dell'arte pagana, e rifuggissero di ritrarre la figura del Redentore e della Vergine madre da quella umana, considerando anche questo come la più orribile profanazione della celeste divinità. Mancando adunque agli artisti i due modelli principali, cioè le produzioni dell'antica scuola, e la natura vivente, e dimenticando eziandio le regole loro trasmesse dagli antichi maestri, non fu più loro possibile delineare con verità le forme del corpo umano, o a dir meglio rappresentare la natura tal quale noi la veggiamo, e declinando ognora più pel concorso di molte altre gravi circostanze, altri effetti non ne potevano derivare, che la quasi totale rovina dell'arte.

Pure, fra tanta decadenza, fuvvi un momento in cui la grandezza di Roma e delle sue arti parve che nuovamente risorgesse; ciò fu quando Giuliano alla morte di Costanzo riordinò l'integrità del vastissimo impero, spartito nei tre figliuoli di Costantino, e la sua grande impresa avrebbe sicuramente avuti risultati più duraturi, se dopo avere debellato i Persiani, egli, giungendo al Tigri, non fosse perito in battaglia. Ma la causa che finì di fare interamente rovinare le arti, fu il ritorno di questo principe al Paganesimo, che per quanto fosse momentaneo, riaccese vivamente gli odii dei Gentili e dei Cristiani, e questi ultimi da lì a poco trionfando, diedero totalmente

(1) S. Leont. apud S. Ioan. Damasc. de Imag. orat. III. pag. 368, 387.

il guasto a quanto ancora restava dei monumenti della pagana religione.

Frattanto che lo smoderato zelo dei novelli seguaci del Vangelo apportava l'ultimo crollo alle arti, una questione di grande importanza, che in parte concorse anch'essa a fare sparire gli avanzi del bello che ancora la pittura e la scultura su le orme delle antiche opere conservavano, fu agitata dai padri della Chiesa sul modo di rappresentare l'immagine di Gesù Cristo. Sin dal secondo secolo della Chiesa i più illustri vescovi dell'impero romano furono in ciò divisi d'opinione, sostenendo gli uni che la figura del Redentore fosse di una sublime bellezza, mentre gli altri volevano che egli avesse forme bruttissime.

A capo di questi ultimi era san Giustino, il quale proclamava che il figliuolo di Dio essendosi mostrato agli uomini in uno stato di umiliazione, à dovuto vestire le forme le più abiette, onde il mistero della redenzione rendevasi più toccante e più sublime. Questa opinione, combattuta dagli idolatri, fu rafforzata da Tertulliano, il quale negli ignobili e brutti tratti del volto del Salvatore, riconosceva il suo Dio; che secondo san Gregorio di Nissa, san Girolamo, sant'Ambrogio ed altri santi padri era di una celeste bellezza e sfavillante, l'immagine visibile dell'invisibile maestà dell'altissimo, che a piene mani versò sul volto del figlio la grazia e la nobiltà, tal che fu bello nel seno di sua madre, bello nelle braccia dei suoi parenti, bello nella croce, bello nel sepolcro; onde egli non nascose la sua divinità che sol quanto fu necessario per non abbagliare gli sguardi di noi miseri mortali.

Malgrado però il fervore con che quei santi padri sostenevano che l'espressione del volto di Gesù Cristo fosse nobile e celeste, l'opinione pubblica parteggiò più per san Cirillo che sull'autorità di Tertulliano difendeva il contrario; e poichè i Pagani ponevano in derisione l'ignominiosa morte del figliuolo di Dio, fu creduto prudente partito non esporre alla vista dei fedeli l'immagine divina del Redentore, e l'ineffabile doloroso mistero della redenzione fu sotto pietose allegorie per qualche secolo rappresentato.

Scelsero allora i pittori quelli argomenti del vecchio testamento che potevano fare allusione al duplice mistero della morte e della resurrezione del Verbo divino, e or rappresentarono Daniele nella fossa dei leoni, Giona divorato dalla balena, e or la Fenice scintillante di luce librata in aria, o posata su la cima di una palma, emblema della sua vittoria. Talvolta per ricordare ai fedeli la sublime missione di Gesù, espressero, per una ingegnosa allegoria, il buon pastore che va in cerca della sua pecorella smarrita, o riportandola all'ovile sulle proprie spalle, o anco sotto l'emblema di Orfeo, espresso su di una montagna, con uno strumento musicale nelle mani, circondato da molti animali feroci, cui egli incanta per la dolcezza dei suoi accenti (1). Qualche altra volta, però, quando vollero esprimere la sua potenza divina, rappresentarono i suoi

(1) Queste pitture esistono tuttora in Roma nelle catacombe di San Calisto, di San Marcellino o di Sant'Agnese, e in molti altri antichi cimiteri. Si possono per questo vedere le stampe del Bosio e del Bottari, e consultare le opere del Gori, dell'Aringhi, del Baldetti, Ciampini e di altri.

miracoli, effigiando un bellissimo giovane imberbe che stringendo in mano una verga, cangia a sua volontà l'acqua in vino, risana il paralitico, risuscita Lazzero e moltiplica i pani; o tal'altra entrando trionfante in Gerusalemme; o in atto di predicare in mezzo ai suoi discepoli.

In queste composizioni, la figura di Gesù Cristo era stata sempre rappresentata splendente di sovrumana bellezza; ma dal momento che l'allegoria finì di essere in voga presso quei primi pittori cristiani, su i quali cominciò a prevalere l'opinione di san Basilio e di san Cirillo, il Redentore cessò d'essere figurato pieno di grazia e di nobiltà, ed un tipo ignobile e brutto fu surrogato al primiero, in cui la maestà dei tratti era in armonia perfetta con lo splendore abbagliante della sua bellezza. Una di quelle antichissime effigie si conserva tuttora in Roma nella cappella di san Giovanni in Laterano, detta *Sancta Sanctorum*, ed alla vista di quella immagine con sopracciglia rotonde, fattezze allungate, magre, ed improntate dalle orme della vecchiezza, e della tristezza, si dovrà dire che l'influenza di quei due santi oratori aveva di già soggiogata l'opinione dei pittori. I quali dopo il concilio *quinisesto*, tenuto in Costantinopoli nel 692, per cui si potè mostrare in pubblico il Cristo su la croce, andarono sempre più degradando la figura del Redentore crocifisso, e nell'intendimento d'esprimere nei tratti del suo volto gli effetti delle sue sofferenze, onde più vivamente commovere, imbruttirono dipiù l'immagine dell'Uomo Dio.

D'altronde l'opinione dei seguaci di san Giustino

doveva trovare facile accoglimento presso gli artisti, i quali avevano da qualche tempo cominciato a negligere lo studio della natura, e le brutte forme con le quali i frati dell'ordine di san Basilio, per rispettare il loro fondatore, gridavano che si dovesse rappresentare il figliuolo Divino, molto erano acconcie alla negligenza di quegli ignoranti disegnatori. L'abbiezione in cui trovavasi l'arte, e l'autorità di quei santi padri, concorsero entrambe ad assopire intieramente lo spirito degli artefici, e malgrado che nell'ottavo secolo san Giovanni Damasceno, ed il papa Adriano I, si sforzassero descrivere la figura di Gesù Cristo di una rara e sovrumana bellezza, e più tardi san Bernardo con vivo entusiasmo rappresentasse il Redentore di una meravigliosa beltà che superava quella degli angeli, e faceva l'ammirazione e la gioia di questi esséri celesti, gli artisti, più che per altra causa, per la loro ignoranza, rifiutarono sempre il bello nell'umanare il Verbo divino.

Assai più felici furono gli antichi pittori cristiani nel raffigurare la Vergine Madre, e per una tendenza loro particolare, e per l'autorità di sant'Ambrogio, secondo il quale la bellezza del volto di Maria annunziava tutta la purità e l'innocenza dell'anima sua, eglino effigiarono, per quanto fu loro possibile, la santa Madre di Dio piena di una certa grazia, di candore e celestialità. Dapprima la rappresentarono all'impiedi, senza il suo bambino, con una mano sopra il petto, e l'altra levata verso il cielo, piangendo la morte del suo figliuolo; ma dopo il concilio di Efeso, tenuto nel 431,

si cominciò a dipingere la Vergine in trono col pargoletto Gesù su le sue braccia, o su le sue ginocchia.

Anco felicemente ispirati furono quelli artisti nella rappresentazione degli Angeli, e sin dal quarto secolo, li effigiarono giovani e belli, talvolta con i piedi nudi, tal'altra calzati di un coturno, con le ali dispiegate, intieramente vestiti di bianco, o portando un candido mantello e una tunica turchina, presso a poco come sono figurati da san Gregorio Nazianzeno. Nel rappresentare gli Apostoli, lungi d'esprimerli con grazia e nobiltà, li effigiarono gravi ed austeri, e si racconta che una visione dell'imperatore Costantino riconfermasse il tipo che gli artisti di allora avevano concepito delle figure di san Pietro e di san Paolo. Due vecchi sconosciuti apparvero all'imperatore nel sonno; il papa san Silvestro gli fece allora vedere i ritratti dei due principi degli Apostoli, e Costantino dichiarò che quelle due immagini rassomigliavano perfettamente ai due santi che egli aveva visto nel sonno (1). Questi ritratti si vuole che esistano ancora in Roma nella Basilica Vaticana, e dalla loro origine sino a oggi sono stati sempre i modelli, dei quali fedelmente si sono serviti gli artisti.

Ma per la medesima ragione per la quale in Oriente questionavasi sull'immagine di Gesù Cristo, fu mossa controversia sulla bellezza dell' effigie della Madre di Dio, e così molto tempo avanti che l'impero cessasse di mantenere la sua integrità, i due tipi fondamentali

(1) Hadrian. I, Epist. ad imper. Cont. et Tren. Concil. Nicaen. II act. II, Act. Concil. tom. IV col. 81 e 82.

dell'arte cristiana erano diversamente concepiti dai Greci e dai Latini, e questa divergenza artistica dei due popoli può considerarsi come il preludio del grande scisma di Fozio.

Frattanto che i santi padri questionavano in favore della bellezza o della deformità di Gesù Cristo, la Chiesa onde maggiormente fare abborrire ai fedeli le immagini dell' antico culto, ed avvalorare le novelle loro credenze, affrettavasi di moltiplicare nei templi i simulacri cristiani; e non è descrivibile con quanta grandissima celerità ciò eseguivasi sotto il regno di Arcadio e di Onorio, i quali uguale zelo mostrarono tanto nella moltiplicazione delle nuove immagini, quanto nella distruzione degli antichi idoli. Le chiese apparvero allora decorate con un lusso, con una magnificenza che eclissò intieramente lo splendore dei templi consacrati al Paganesimo, di cui non si poteva più temere la restituzione, e non le chiese soltanto, ma anco i palagi furono coperti di pitture, rappresentanti fatti del vecchio e del nuovo testamento, o la storia dei martiri, o di un santo vescovo, e talvolta eziandio furono ornati di paesaggi, di marine, di animali e di altre simili composizioni allegoricamente ideate per fare ammirare la potenza e la grandezza del vero Dio nelle meraviglie della creazione.

Fu spinto tanto oltre, sotto l' imperatore Onorio, il fanatismo per le immagini religiose, che un senatore cristiano fece dipingere su la sua toga, in numero di seicento figure, l' intera vita di Gesù Cristo, le nozze di Cana, la resurrezione di Lazzero, e molte altre rappresentanze. Secondo racconta Libanio, la gioventù di

Antiochia abbandonò le scuole dei retori, e dei filosofi per non pagar loro un piccolo onorario, contentandosi poi di spendere somme considerevoli per apprendere il segreto di dipingere presto dai pittori, che altra vita non menavano che quella della dissolutezza.

A prima vista parrebbe che l'arte in Oriente prendesse allora uno sviluppo grandissimo, ma il motivo stesso per cui si pagavano carissimamente le lezioni di disegno, e le meschine opere comparse in quell'epoca di tanto entusiasmo, fanno chiaramente vedere che l'arte, lungi di migliorare, avanzavasi ognora più nella sua completa degradazione. D'altra parte quel dipingere con prestezza non poteva produrre nessun risultato felice per l'arte, la quale, abbandonata alla povera fantasia degli artefici, e alla cattiva pratica del loro pennello, doveva sicuramente cadere in uno stato miserabile. Ma è sorprendente che l'arte declinando sempre, non giunse mai a spengersi totalmente in Italia, ove sembrava che il concorso di tanti funesti avvenimenti avesse dovuto annientarla in tutta la sua estensione; e forse ciò avrebbe sicuramente avuto luogo, se attraverso alle continue rivoluzioni, alle pubbliche calamità, il fervore religioso non ne fosse stata la colonna di sostegno.

Frattanto che le arti e l'impero perdevano il loro antico splendore, l'Italia avvicinavasi ad un altro avvenimento ancora più terribile, altre calamità le sovrastavano, altre più tremende sciagure le si preparavano. Tutto in quell'epoca sembrò coalizzarsi perchè le arti e ogni utile disciplina rovinassero, perchè la civiltà e la grandezza di quell'impero universale decadessero. Trasferitane la sede nel Bosforo, trapiantate su quelle spon-

de le arti, Roma si vide sensibilmente infievolire le forze, ed assalita dai barbari capitanati da Alarico e quindi da Genserico e Vitege, finì di gettarsi in un letargo da cui non à potuto felicemente sin'ora escire. Non fuvvi cosa che non sperimentasse i funesti effetti dell'irruzione di quelle orde affamate; tutto soggiacque alla loro ferocia, tutto perì al loro furore. Come lupi avidi di preda sbucarono dagli antri del settentrione, irruppero su tutto ciò che meglio destava la loro avidità di bottino, e ponendo il resto a soqquadro, devastarono, incendiarono quanto poterono. Scienze, lettere ed arti, tutte si spensero, un profondo assopimento subentrò alla primiera attività, una vergognosa lentezza occupò il posto dell'antica energia. Tale stato non poteva essere più lagrimevole, la sciagura non poteva giungere più funesta, il fulmine non poteva piombare più tremendo!

Solo sotto Teodorico, altro re dei Goti, che successe a Vitege, tante piaghe furono per poco cicatrizzate; egli più intelligente, e più umano dei suoi predecessori, colpito dalla vista di tante devastazioni ed incendi, penetrato ancora più dalla generale ignoranza, cercò con provvide leggi salvare i monumenti superstiti, restaurare gli edificii della venusta antichità, ed edificarne dei nuovi; pensò far rinascere le lettere, chiamando professori di grammatica e di eloquenza, e rompere quel lungo silenzio, che forma una lacuna di centosettanta anni.

Quando egli giunse in Roma, la quale con minore zelo delle altre città dell'impero aveva inveito contro gli idoli antichi, si stimò felice di potere ancora ammirare nella derelitta capitale del mondo *un popolo di*

statue, un branco di cavalli di bronzo. Queste parole dell'istesso Teodorico ci fanno conoscere la ricchezza smisurata dei capolavori d'arte che, avanti l'epoca del cristianesimo, della traslazione della sede dell'impero in Costantinopoli, e dell'irruzione dei barbari, decoravano le piazze, i templi, i palagi e ogni luogo dell'alma città, che aveva soggiogato al suo dominio quasi tutto l'universo.

Quei meravigliosi monumenti attirarono le premure di questo re dei Goti, il quale per dare prova della sua tendenza artistica e del suo gusto, non che dei suoi saggi provvedimenti, restaurò ed abbellì di nuovi monumenti varie città del suo regno, e templi, portici, palagi, e pubblici bagni fece edificare in Ravenna, in Pavia, in Monza, in Napoli, ordinando che questi edifici fossero di mosaici, di pitture e di sculture superbamente decorati. In Roma, ed altrove, esistono tuttora varie chiese innalzate dalla munificenza e dalla pietà di questo principe.

Il di lui esempio fu seguito dal papa Giovanni I. per ordine del quale furono ornate di varie pitture le catacombe di santa Priscilla, ed il di lui successore Felice IV. in memoria del suo pontificato decorò di mosaici la chiesa di san Cosimo e Damiano. Amalasunta gettò le fondamenta della chiesa di san Vitale a Ravenna, che fu condotta a termine sotto Giustiniano, che la fece decorare di magnifici mosaici, ornamenti con i quali i vescovi Massimiano ed Agnello, sotto Belisario e Narsete, generali di Giustiniano, abbellirono varie chiese di quella medesima città, ove tuttora esistono molti monumenti d'arte che rimontano a quest'epoca;

dopo la quale il papa Giovanni III. fece eseguire varie pitture nelle catacombe di Roma.

Invano però si spera che da questi monumenti splenda l'antica bellezza dell'arte, scorgendovisi in tutti i segni manifesti della decadenza completa, e la moltiplicità dei disarmonizzanti colori, e lo splendore dell'oro, profuso con ricchezza smisurata, fan prova della declinazione dell'arte, e del falso gusto che di già dominava in luogo della semplicità, la quale aveva ceduto il posto ad una straordinaria magnificenza, che escludeva qualunque ornamento, che non fosse di un lusso eccessivo. Egli è in conseguenza di questa corruzione di gusto, che tutti i monumenti di quest'epoca sono mosaici, siccome quelli in cui potevasi più abbondantemente profondere oro.

Perduta quasi direi l'idea della bellezza, la richezza divenne il pregio principale delle opere artistiche di questo tempo, e quando Giustiniano innalzò in Costantinopoli la basilica di santa Sofia, egli che in lusso aveva superato l'istesso Costantino, il quale come i re orientali portava giornalmente una veste tessuta d'oro, un diadema ornato di perle, delle collane, dei braccialetti e delle perle sin anco su i calzari, ordinò che quel sontuoso tempio fosse ornato così superbamente, che i raggi riflessi dall'immensa quantità d'oro abbagliavano la vista.

È ben chiaro che questi elementi corruttori dovevano necessariamente spingere sempre più l'arte nella sua degradazione, a compiersi la quale molto vi contribuì la venuta dei Longobardi, i quali impossessandosi della parte settentrionale d'Italia, sparsero nondimeno da per tutto i semi della loro barbarie ed igno-

ranza. Fu infatti sotto la loro dominazione, che la dissoluzione morale divenne ancora più sensibile, e i costumi, le lettere e le arti si avvicinarono molto più al loro completo avvilimento.

Nella maggior parte adoratori di Odino e Ariani, i Longobardi nella loro invasione si mostrarono non solo sfavorevoli alla pittura cristiana, ma entrando in Italia cominciarono a perseguitare la Chiesa cattolica, ed il suo clero; energicamente però difesi dal papa san Gregorio Magno, dalla di cui inflessibile costanza e saggia amorosa prudenza, si deve riconoscere il salvamento del Cristianesimo, e della civiltà del mondo.

Ma addomesticandosi frattanto con i costumi e le credenze religiose dei Romani, i Longobardi finirono con abbracciare loro medesimi la fede cattolica; e su questa loro conversione grandemente influì la regina Teodolinda, la quale nel suo fervore per la Chiesa cattolica, nel seno della quale era nata e cresciuta, non solo ordinò che il suo figliuolo Aldevaldo fosse battezzato ed educato secondo il rito romano, ma fece edificare chiese e monasteri, ai quali elargendo vistose dotazioni, ordinò in pari tempo, che fossero di pitture e di altri ornamenti decorati. Il palazzo di Monza fu tutto istoriato dei principali fatti dei Longobardi, e tutte le pareti della sotterranea chiesa di S. Nazaro a Verona furono coperte di molte pitture; le quali però citiamo come monumenti artistici di quell'epoca, ma giammai come opere dell' arte progredente, la quale non mostrava che debolissime e grossolane tracce della splendida arte antica. L'istesso, in quanto alla decadenza dell' arte nella parte tecnica, dobbiamo ripetere per i mosaici e le pitture che

i papi Giovanni III. e Pelagio II. fecero eseguire nelle chiese e nelle catacombe di Roma.

Tutto di già in quell'epoca volgeva in rovina, e malgrado che Gregorio Magno, per conservare la fede cattolica, cercasse moltiplicare le immagini religiose, le arti sempre più decaddero, e ne fan prova le pitture delle catacombe di san Marcellino, ordinate dal papa Onorio I. il quale riedificò la chiesa di sant' Agnese ornandola di colonne in bronzo dorato, di mosaici, e di vetri colorati; e lo provano ugualmente tutte le altre opere di pittura e di mosaico fatte da Giovanni IV., da Teodoro I., da Agatone in san Venanzio, in santo Stefano in monte Celio, in san Pietro in Vincoli e in san Pietro al Vaticano; opere tutte dalle quali visibilmente si rileva che le arti di giorno in giorno andavano sempre a deperire.

Ed infatti, quali idee favorevoli possiamo noi formarci della pittura, e in generale dello stato delle arti, dopo l'osservazione sui mosaici con i quali il papa Sergio I. fece decorare la chiesa di santa Eufemia da lui costruita? E la decadenza tecnica non è ancora più sensibile nelle pitture della chiesa del monastero di Subiaco, ed in quelle della cappella di Giovanni VII. nelle grotte vaticane? L'annichilimento dell'arte oramai avanzavasi a passi rapidi, e non v'è monumento dell'ottavo secolo, in cui non sia manifesta l'impronta di questa degradazione, la quale è sensibilmente ancora rilevante nei mosaici della chiesa di santa Anastasia innalzata in Olonna da Luitprando re dei Longobardi, che con la più grande magnificenza e splendore fece abbellire la basilica di S. Pietro a cielo d'oro, da lui stesso fatta edificare in Pavia.

Dal momento che l'arte, per l'uguale disprezzo in cui le lettere e i costumi erano caduti, veniva rovesciata completamente nel suo avvilimento, altre circostanze sommamente aggravanti concorsero a farla affatto declinare, ed in quello stesso stato di totale decadimento farle assumere un carattere più decisivamente bizantino, che di già aveva cominciato a rivestire dall'epoca in cui Roma cadde sotto l'autorità degl'imperatori d'Oriente.

La soggezione della corte bizantina oramai nell'ottavo secolo principiava a non essere più tollerata in Italia, ed il pontefice principalmente, favoreggiato dai Longobardi, faceva di tutto per emanciparsi intieramente dalla potenza imperiale, contro la quale più accanitamente si rivolsero gli sforzi di Gregorio III, quando un decreto di Leone Isaurico proibì rigorosamente il culto delle immagini, protetto e comandato dai papi.

Qualche dissensione era già nata fra il capo della Chiesa cattolica, e l'imperatore di Bisanzio, quando il concilio quinisesto convocato in Costantinopoli negli ultimi anni del settimo secolo, dovette pronunziarsi contro l'abuso dell'allegoria, la quale era spinta tant'oltre, che le composizioni pittoriche religiose erano divenute incomprensibili, per la strana e bizzarra forma sotto la quale venivano figurati i misteri del Cristianesimo, e specialmente la rappresentanza della passione del Redentore, nella quale fu vietato espressamente qualunque uso di emblemi e di allegoria.

Ma nel timore che queste restrizioni raffreddassero la pietà dei fedeli, ed indebolissero la poetica immaginazione degli artisti, i Pontefici vi si mostrarono da principio poco favorevoli, e questa loro disposizione fu mal

sentita dalla corte imperiale, la quale insistendo sempre obbligò alla fine il Papa a riconoscere le decisioni del Concilio, e Giovanni VII. salito al pontificato nel 705, fu il primo che espose alla venerazione dei fedeli la figura di Gesù crocifisso nella chiesa di S. Pietro.

Considerando la stranezza di quelle allegoriche rappresentanze, poichè si sa che i quattro evangeli venivano espressi per quattro fiumi che spargevano le loro acque in tutta la terra; i gentili convertiti, per dei cervi che andavano a dissetarsi ad una sorgente d'acqua viva, per una vigna, o per una montagna; i fedeli, per degli alberi, delle piante, dei montoni e degli uccelli (1), parrebbe a prima vista che le disposizioni del Concilo che ordinava di rappresentare la figura di Gesù Cristo sotto forma umana, con grazia e verità, valessero a ricondurre l'arte dall'abbandonato suo sentiero; ma indirettamente concorsero ad allontanarla ancora più, imperocchè quegli artisti nella falsa idea che le composizioni storiche non permettevano l' introduzione delle figure nude, come nelle pitture allegoriche, adottarono l' uso di vestire tutte le figure della storia che rappresentavano, qualunque ne fosse stato l'argomento, e così dall'ottavo sino al decimo secolo Gesù crocifisso fu sempre effigiato con le sue proprie vestimenta.

Dopo ciò è facile comprendere quanto sinistri riuscissero per l'arte gli effetti di questi modi convenzionali, i quali volentieri venivano accettati da quelli ignoranti disegnatori, che, considerando non più necessaria la conoscenza delle forme umane, dovendo rappresen-

(1) Baldetti.

tarsi le medesime sempre coperte di vesti, abbandonarono totalmente lo studio del nudo, e si può ben prevedere in quale degradazione fosse per questa negligenza l'arte gettata.

Un avvenimento ancora più funesto sopraggiunse, dopo le decisioni di quel Concilio, ai destini dell'arte in Italia, la quale sarebbe stata sicuramente affatto soffocata senza l'egida del cattolicismo, che per più versi fu, in quell'epoca di prepotenza e di barbarie, la salute del mondo. Questo avvenimento ancora più fatale che l'invasione dei barbari, fu lo scoppio della procella iconoclasta, ossia la proscrizione delle immagini religiose, decretata da Leone l'Isaurico nel 726, e la persecuzione contro gli ordini monastici, e contro coloro che il pennello o lo scarpello per la rappresentanza degli enti divini impiegavano.

Il primo esempio di quest'odio contro le immagini cattoliche era stato dato da Jezid califfo della Siria, ove da per tutto furono distrutti i simulacri innalzati dalla pietà dei Cristiani; i quali videro ugualmente disprezzata la loro devozione nelle città della Palestina e dell'Egitto, che in dieci anni furono tutte assoggettate dagli Arabi, secondo i quali il Signore delle armate aveva decisivamente pronunziato sul disprezzo che dovevano ispirare quelli che loro chiamavano idoli muti e inanimati.

Questa violenta avversione si fe' tosto sentire in Costantinopoli, ove trovò un forte sostegno nel barbaro imperatore, il quale, senza lo spirito di volere annientare l'arte, poichè i suoi magnifici palagi continuarono sempre ad essere ornati di storiche o allegoriche pitture e

di mosaici, si mostrò non meno del Califfo avverso ai simulacri religiosi, il di cui culto egli considerava come una scandalosa idolatria, contro alla quale cominciò ad inveire violentemente.

Non già che questo terribile odio gli fosse stato inspirato dagli studi sopra opere eterodosse, imperocchè Leone non possedeva veruna idea di letteratura sacra e profana; ma più che altro aveva influito a destare in lui questa avversione non tanto l'educazione rustica e guerriera che aveva avuto sin dalla sua bassa nascita, ma il commercio tenuto con gli Arabi e gli Ebrei; e credendo essere suo dovere obbligare i suoi sudditi a regolare la loro coscienza su la sua, ordinò che fossero distrutte intieramente tutte le immagini cristiane, ed il suo editto colpì pel primo il Gesù crocifisso, che vedevasi nel vestibolo del suo palazzo.

Ma i suoi ordini non si ristrinsero soltanto alla distruzione delle pitture religiose, bensì colpirono violentemente gli artisti, e i monaci, contro i quali specialmente gli esecutori degli editti imperiali esercitarono, con tutto l'accanimento della loro rabbia, la loro ferocia e crudeltà. Molti furono trucidati, altri mutilati, e vennero loro strappati gli occhi e la barba. I conventi furono trasformati in magazzini, i beni confiscati, e così l'avarizia e la crudeltà dell'Imperatore furono completamente sodisfatte.

Poco però contento di tante fiere persecuzioni, volle che la proscrizione delle immagini divenisse un articolo di fede; ed a tale effetto convocò in Costantinopoli un concilio di trecentotrentotto vescovi dell'Europa, e della Anatolia, i quali ritenendo che il culto delle immagini

riconduceva al paganesimo, infettava la purità della fede cristiana, unanimemente dichiararono sacrileghi ed eretici tutti i simboli visibili di Gesù Cristo. Allora l'odio degli iconoclasti da una parte, e l'esacerbazione dei cattolici dall'altra crebbero a dismisura, e poichè i primi erano sostenuti dallo zelo, e dalla forza di sei successivi imperatori, per lo spazio di centoventi anni, trionfarono alla fine su i secondi, i quali, comunque da principio massacrassero gli uffiziali imperiali, ed il loro entusiasmo fosse spinto al segno che la stessa vita di Leone parve pericolare, dovettero in ultimo fare una solenne abiurazione delle loro devozioni alle sacre immagini.

Ma avanti che l'Oriente fosse dalla forza delle armi costretto ad abiurare, molte furono le vittime trascinate al martirio dagli iconoclasti, i quali a misura che raddoppiavano il loro zelo, vedevano sempre più crescere la devozione per le immagini religiose, specialmente in Italia, ove la notizia di quelle sanguinose scene aveva prodotto la più viva indignazione. Da principio il Pontefice Gregorio II. implorava l'Imperatore che rinunciasse alla sua audace e funesta intrapresa; l'esortava a riflettere e pentirsi, gli faceva conoscere che se avesse sempre persistito nei suoi tristi disegni, doveva imputare a sè stesso il sangue che in quella procella sarebbe ricaduto sul suo capo; ma Leone punto intimorito, non solo continuò a perseguitare i cattolici dei quali moltissimi si rifugiarono in Italia, ma minacciò di distruggere l'immagine di san Pietro nell'istesso Vaticano, e far trascinare in Costantinopoli il Pontefice carico di catene.

Per nulla atterrito da quelle minacce, Gregorio che aveva gareggiato di prudenza e di attività col primo Papa

di questo nome, frattanto che l'esarca di Ravenna riceveva dall'Imperatore l'ordine di istallare anco con la forza un nuovo duca che veniva da Costantinopoli, e deporre il capo della chiesa cattolica, invitava gli Italiani alla difesa delle loro venerate immagini, e della indipendenza dalla corte di Bisanzio, proclamata dal Papa, dal momento che l'esarca e le forze imperiali furono con l'aiuto dei Longobardi penetrati in Italia.

Ma il maggiore oppugnatore del decreto imperiale contro il culto delle immagini fu Gregorio III. all'invito del quale si destò negli Italiani il più grande entusiasmo, del quale parteciparono i Longobardi medesimi, che vollero prendere parte in questa guerra santa. Furono allora abbattute le statue dell'imperatore, fu ritenuto il tributo che l'Italia pagava a Costantinopoli, e preparandosi alla difesa di terra e di mare, gl'Italiani giurarono di vincere o morire contro le pretensioni imperiali.

Nel momento che impegnavasi la grande lotta, la Provvidenza vegliò su i destini delle armi italiane, le quali trionfarono completamente sull'armata bizantina. La convocazione di un concilio, e l'istituzione di un'annua festa resero eterna la memoria di quel trionfo, che decise l'emancipazione dell'Italia e del pontificato, le sorti del cattolicismo e delle arti cristiane; le quali se non poterono allora escire dalla loro decadenza, non furono però mai interrotte in quella filiazione de' pittori, il di cui numero crebbe maggiormente, da che cominciarono in Oriente le persecuzioni degli iconoclasti.

Allora i pontefici, per proteggere il culto delle immagini, accolsero con i più grandi favori quei monaci artisti greci che si erano rifugiati in Italia, fondando per i

medesimi dei vasti monasteri, che furono decorati di moltissime pitture. La venuta di questi artefici molto influì perchè l'arte portasse più sensibilmente l'impronta dello stile bizantino, ed infatti, a contare da quest' epoca, le produzioni pittoriche cominciarono a perdere sempre più le ultime traccie del loro carattere nazionale. Ma le arti erano di già giunte al maggiore colmo della loro decadenza, imperocchè in una epoca di tanta barbarie, come quella in cui l'Italia fu soggetta al dominio dei Longobardi, non si faceva più conto dei buoni studi, si erano perciò perdute le regole dell' arte, ed i pittori e gli scultori lungi di ritrarre le immagini dalla natura, operavano grossolanamente di maniera, e secondo le vedute dei loro rozzi e materiali ingegni.

Aggiungasi poi, che la maggior parte dei greci pittori venuti da Costantinopoli in seguito alla procella iconoclasta, erano frati dell'ordine di san Basilio, e perciò pieni della falsa idea che l'immagine di Gesù e della madre di Dio fosse ignobile e deforme, sicchè tutti i simulacri divini da essi dipinti, tanto per il loro goffo pennello, quanto per la bruttezza delle forme, dovevano necessariamente mostrare l' oscurità e l' imbarbarimento in cui l'arte era caduta. È vero che il papa Adriano I. cercò porre argine alle conseguenze che potevano nascere dalla influenza di quei frati, ordinando solennemente che gli artefici, nella rappresentanza degli enti del cielo, dovessero seguire le antiche tradizioni e la storia evangelica, che ci descrivono il figliolo di Dio splendente di celestiale bellezza, ma egli così non seppe trarre l'arte dalle misere ristrettezze bizantine in cui trovavasi, e soltanto ottenne che l' immagine adorata del Redentore apparisse

agli occchi dei fedeli più venerabile e irradiata di maestà divina.

Ed inefficace per il novello sviluppo delle arti fu similmente l'entusiasmo ed il fervore che il furore degli iconoclasti eccitò negli Italiani, che, comunque moltiplicassero senza misura le immagini sacre le quali sembra che in quella circostanza per una naturale reazione divenissero l'oggetto di una devozione più fervente, rimasero sempre impastoiati nella goffezza bizantina, ed i santi da essi dipinti o scolpiti si distinguono per la loro rozzezza e mostruosità. Quella persecuzione contro il culto delle immagini nel vivissimo zelo che ridestò pel cattolicismo, altro effetto non produsse che ingrandire ed assicurare sempre più la potenza temporale dei papi, ed ingentilire di più lo spirito ed i costumi dei barbari dominatori d'Italia.

Infatti Luitprando re dei Longobardi interdisse con gran rigore gli ultimi avanzi del paganesimo, i magi, gli stregoni, i sacrifizi a piè degli alberi, e le preghiere al margine delle fonti. Diè poi un esempio memorabile di pentimento e di devozione, quando alla testa della sua armata, presso la porta del Vaticano, si arrese alle parole di Gregorio II. ritirò le sue truppe, abbandonò le sue conquiste, e recandosi alla basilica di san Pietro per far le sue devozioni, depose su la tomba del santo Apostolo la sua spada ed il suo pugnale, la sua corazza ed il suo mantello, la sua croce d'argento e la sua corona d'oro. Egli fece ancora magnificamente decorare la chiesa di san Pietro in cielo d'oro a Pavia, ed i papi, dalla loro parte, per eccitare sempre più lo stupore e la venerazione dell'universo, ornarono di mosaici e di vaste pitture

l'interno delle chiese, ove profusero una incredibile quantità di lampade, di candelabri, di paliotti, di busti e di statue in oro e in argento; delle colonne, degli altari, dei pavimenti intieri ricoperti di lamine d' argento; insomma ciascun papa, per rinvigorire sempre più nell'animo dei fedeli il culto delle sacre immagini, e dare più pompa e fasto alla sede apostolica, arricchì le chiese d'innumerevoli e sontuosi monumenti, e Gregorio III., Adriano I. e Leone III., furono quelli che con maggior zelo fecero eseguire tanto nelle basiliche, quanto nelle catacombe, novelle pitture e novelli ornamenti d'ogni genere.

Tuttociò però non valse a ridestare gli assopiti ingegni, nè a indirizzare le degradate arti, in una via di miglioramento, e sembra che similmente infelici fossero gli effetti dei provvedimenti di Carlo magno, sceso in Italia ad istanza del papa Adriano I., il quale, incalzato dai Longobardi desiderosi di conquistare Roma, vedeva nel re dei Franchi il suo salvatore, come il re Pipino lo era stato per il pontefice Stefano II., quando questi si vede minacciato nella sua sede da Aistulfo re dei Longobardi. Nel suo arrivo in Roma, Carlo fu ricevuto con tutti gli onori che altre volte si rendevano al rappresentante dell'imperatore, se non che il papa, per maggiore dimostrazione di amicizia e di riconoscenza, mandò i magistrati ed i nobili ad incontrarlo trenta miglia fuori di Roma, frattanto che, la gioventù romana l'attendeva sotto le armi, ed i fanciulli, portando in mano delle palme e dei rami di olivo, l'accompagnavano cantando inni di laude al grande liberatore di Roma.

Dal momento che Carlo magno fu proclamato imperatore romano, l'Italia di longobarda diventò franca ad

un tratto, ma il rinnovellamento dell'impero d'occidente, oltre che portò al suo pieno compimento il sistema feudale, fu causa di molte gravi conseguenze, e non andò molto che gl'Italiani ne sperimentarono gli effetti, specialmente dopo la morte del re di Francia, quando la morale e le leggi non ebbero più freno. Bisogna però confessare che il regno di Carlo magno fu il più glorioso ed il più felice che mai l'Italia vedesse nel medio evo, imperocchè in tutta quella notte di barbarie e d'ignoranza giammai le scienze, le lettere, l'architettura, la pittura, la scultura, e la musica stessa mostrarono tanto vigore ed energia, quanta ne palesarono in tutto il tempo in cui l'Italia stette sotto il dominio del re dei Franchi. All'incontro bisogna ancora dire, che i provvedimenti di quel grande monarca non produssero completamente gli effetti sperati; essi furono come i conati del morente che cerca sollevarsi, e che quindi ricade per non alzarsi più. L'ignoranza era al colmo, il gusto intieramente falso, lo scoraggiamento universale, sicchè gli sforzi delle lettere e delle arti furono così deboli e languidi, che di tratto perderono quel poco di energia, che per le cure di quel gran Principe parvero per lo momento riprendere.

Oltre a ciò, egli, senza accorgersene, concorse ancora alla totale declinazione dell'arte, la quale ricevè un colpo mortale dal sistema militare adottato da Carlo magno e riconfermato dai suoi successori. Fu allora principalmente che la pittura perdè ogni minimo avanzo della conoscenza della bellezza del corpo umano, e si deve dire che non solo la morbidezza dei contorni, la grazia dei movimenti, e la verità della forma sparvero intiera-

mente, ma con essi si perdè eziandio ogni idea del bello. L'ignoranza dei precetti dell'arte era profonda, i pittori altro non possedevano che una rozza e grossolana pratica di pennello, e tosto che Carlo comparve dalla testa ai piedi rivestito di una doppia maglia d'acciaio, sopra un cavallo bardato ugualmente d'acciaio, ed il suo pesante e deforme costume fu imitato da tutta l'Europa, l'arte fu mortalmente colpita.

Un'altra circostanza non meno fatale venne frattanto ad affrettare maggiormente la rovina dell'arte, la quale, ferita nel momento della sua agonia da un ridicolo decreto che sotto accusa di sacrilegio vietava ai pittori di consultare pei soggetti religiosi il modello nudo, doveva necessariamente finire sotto il colpo medesimo. Quali risorse restavano più oramai all'arte per rimettersi nell'antico sentiero, dal momento che gli artefici erano obbligati di dipingere sempre le figure vestite, di ritrarre dei costumi ingrati, ed abituati così a tirare delle linee rette, delle masse informi, senza mai distinguere nè i contorni dei muscoli, nè il giuoco delle articolazioni? Tutto, come si vede, concorreva a far negligere e dimenticare sempre più lo studio della natura viva; il solo che avrebbe potuto ricondurre l'arte allo antico splendore, oramai da gran tempo perduto, perchè ricomparisse nuovamente nelle produzioni artistiche di un'epoca corrotta ed imbarbarita.

Pure fra tanta ignoranza e rozzezza, l'arte, siccome destinata al servizio della religione, non cessò mai di essere coltivata in Roma, ed il grande mosaico in una delle sale del palazzo a Laterano fatto eseguire da Leone III., e le altre opere che per ordine del mede-

simo pontefice furono fatte nella cappella del suo palazzo, sotto il portico di santa Susanna, e nella chiesa di Santa Croce di Gerusalemme, delle quali però oggi non resta vestigio, da poi che furono sostituite dai meravigliosi affreschi del Pinturicchio; i mosaici di Pasquale I. in Santa Maria in Dominica, in Santa Prassede e in Santa Cecilia; le pitture di Sergio II. nella cappella detta Sancta Sanctorum, e nella scala santa in San Giovanni a Laterano, i mosaici fatti eseguire da Niccolò I. nella chiesa di Santa Maria Nuova edificata da Leone IV., il mosaico di Adriano III. nell'abside della chiesa di Santa Prudenziana; insomma le pitture eseguite in una piccola chiesa di Aquileia per ordine della duchessa Gisela figlia di Luigi il Pio, e gli altri lavori di pittura e di mosaico, ordinati in Napoli e in Capua dai vescovi Anastasio ed Ugo, ed in Monte Cassino dall'abate Gisulfo, provano incontrastabilmente che l'arte in Italia, nella stessa sua degradazione, fu senza interruzione coltivata sempre.

A gloria ancora degli Italiani dobbiamo dire che non solo l'amore alle arti, ma eziandio quello alle lettere, non venne in loro mai totalmente meno, anco in quei tristissimi tempi dei successori di Carlo Magno, quando gli uomini non più vergognandosi della pena, non avevano più avversione al delitto, le donne abbandonato ogni pudore, non conoscevano più ritenutezza, i papi erano dimentichi di loro medesimi, i principi non avevano nè onore nè fede, quando insomma era spenta ogni idea di giustizia, di bene comune e di morale; in quest'epoca di tante calamità troviamo rammentate le grandi scuole di Pavia, d'Ivrea, di Torino,

di Cremona, di Firenze, di Fermo, di Verona e di molte altre città, ove eravi pubblico insegnamento di scienze, di lettere, e probabilmente ancora delle sette arti liberali.

Ma nel decimo secolo le istituzioni letterarie ed artistiche pare che quasi sparissero totalmente, imperocchè fu quella la più miseranda epoca della nostra ignoranza e della corruzione dei nostri costumi, e di quell'imbarbarimento più che le lettere ne risentirono i nefandi effetti le arti, e segnatamente la pittura, più facile a declinare di qualunque altra disciplina, siccome quella che facilmente induce l'artista a un fare di maniera, fantastico, e unicamente fondato nelle inverosimiglianze della sua stravagante immaginazione. Non è però che in questo corrottissimo secolo mancassero delle pitture, che anzi gli ecclesiastici si affrettarono di decorarne le basiliche; ma a dire il vero, tanto il mosaico del papa Giovanni XII. in San Giovanni a Laterano, quello della tomba di Ottone II. nei sotterranei della chiesa di San Pietro, quanto poi le pitture dell'antica cattedrale di Milano, della chiesa di Monte Cassino fatta eseguire dall' abbate Aligerano, e le altre con che i Benedettini ornarono interamente la loro chiesa, al pari dell' abbate Giovanni di Farfa che fece coprire di pitture, sì internamente che esteriormente, il tempio dedicato a S. Pietro, e tutte le altre opere artistiche di questa infelicissima epoca ci fanno soltanto conoscere il grossolano e rozzissimo pennello di quelli artefici che lavoravano senza nessuno effetto di verità, scorrettamente, con monotona uniformità di contorni durissimi, ombrati di neri o rossi, di una crudezza insoppor-

tabile, e lumeggiati senza altro artificio, che del monotono bianco della parete.

Era d'altronde impossibile che le arti, in una epoca di tanta abbiezione morale e intellettuale, potessero fiorire, come nei secoli della prosperità e grandezza romana; anzi è pur sorprendente che non perissero intieramente, imperocchè il disordine politico, l'oscenità dei costumi, le sconce laidezze, i soprusi e l'ignoranza generale, la quantità dei delitti, le rapine e le crudeltà d'ogni genere, che infettavano ogni classe della società, senza punto escludere il clero istesso, che massime in Roma era corrottissimo, ambizioso e incontinente; insomma tante scelleratezze e orribili calamità dovevano spengere affatto ogni barlume intellettuale, e cancellare totalmente ogni traccia, che avrebbe potuto rammentare ancora la esistenza di una antica classica scuola di arti.

Ma chiamata la pittura all'ornamento dei templi e degli altari, trovò sempre protezione nell'istesso dissoluto chiericato, la sola classe che in quella miseranda epoca sia rimasta meno ignorate del resto della società, che languiva sotto il peso della fanatica superstizione, e della negligenza di tutti quei mezzi che avrebbero potuto riaccendere i lumi dell'estinto intelletto. Egli è perciò che in mezzo alla barbarie, qualche pietoso cenobita o virtuoso vescovo consacrò le sue cure alla decorazione delle chiese, ove esistono tuttora varii monumenti che attestano o del loro amore alle arti, o della loro religiosa pietà, facendoci in un tempo conoscere il luogo e l'epoca, in cui rese l'ultimo sospiro la scuola romano-cristiana.

Il decimo secolo è adunque quello in cui la pittura

toccò l'estremo punto della sua degradazione, e quando tu vedi nelle volte o nelle parti di qualche antica chiesa delle rappresentanze in cui le figure sono grossolanamente condotte con teste grosse, senza disegno e idea di chiaroscuro e di anatomia, senza veruna osservanza di proporzioni, con panneggiamenti quasi senza pieghe, con profili diritti ed estremamente secchi; quando tu vedi delle immagini ignobili, disposte con monotona simetria, esagerate nella loro espressione, senza grazia e maestà, prive di carattere e di spirito, puoi con sicurezza affermare essere state quelle opere fatte nel cuore della più completa barbarie del medio evo.

Ma da tutte le goffe pitture che si presenteranno ai tuoi sguardi, bisogna distinguere quelle che appartengono alla scuola romano-cristiana, e le altre che si annoverano fra le produzioni dell'arte bizantina: la quale verso l'undecimo secolo cominciò ad estendere più assolutamente la sua grande influenza su la di già gelida immaginazione e sul rozzo pennello dei nostri artefici, le produzioni dei quali comparvero trasformate dalla rozza impronta bizantina.

Avvilite sino a quello estremo grado le arti, mancando altresì il numero dei pittori, l'Oriente, ove ancora la pittura, la scultura, il mosaico e l'architettura mostravano una men debole e vacillante luce, invade artisticamente l'Occidente, ed il numero degli artefici arrivati di tempo in tempo da Costantinopoli, fu tale che l'arte perdendo l'antico suo carattere romano, divenne totalmente bizantina. Egli è assai facile riconoscere le immagini dipinte ed i mosaici lavorati da quei maestri greci, e quel crudo colorito nerastro, quei trop-

po secchi contorni profilati di nero, quelle dita aguzze ed eccessivamente lunghe, quei volti privi d'espressione, con occhi stralunati, sono i segni caratteristici delle loro Madonne, distinguibili ancora da quel rachitico bambino che portano in braccio. Quelle figure sono poi condotte con uno stile assai simile a quello dei dipinti chinesi, vestite barbaramente all'orientale con pesante magnificenza, mentre in tutte le produzioni della scuola romano-cristiana non è mai negletta l'osservanza del costume nazionale, tanto nella figura del Redentore, in quella degli Apostoli e dei Profeti, quanto in quella di nostra Donna, sempre magnificamente vestita come una nobile matrona romana.

Ugualmente che le Madonne, sono ancora riconoscibili i Crocifissi dipinti dai bizantini, i quali, quando nell'undecimo secolo si cominciò a rappresentare nudo Gesù su la croce, lo dipinsero magro e macerato, per fare allusione al passo della Scrittura (1); ma eglino furono in ciò tanto esagerati, che quei loro Crocifissi sembrerebbero piuttosto mummie, se da ogni piaga non versasse sangue sopra un corpo verdastro, e quasi incadaverito. Tuttavia bisogna convenire, la scuola bizantina nella stessa sua goffaggine prevalse sulla romano-cristiana, la quale dal decimo al tredicesimo secolo, impotente quasi di rivaleggiare con quella che veniva fondata dai Greci, si vide costretta cederle il campo, e così tutte le opere eseguite nel corso di quei tre secoli furono condotte dai bizantini, o lavorate sotto la loro influenza. Ma non bisogna ingannarsi; l'estinzione della scuola romano-cristiana

(1) Dinumeraverunt omnia ossa mea, Psalm. XXI, V, 18.

debbe considerarsi come il momento in cui l'arte già stanca per tante sue maravigliose produzioni, cominciò a riposarsi dal suo languore, per quindi risorgere più gloriosamente. Questa scuola sorta in mezzo a un popolo che soggiogò tutto l' Universo, cresciuta in un secolo, ove tutto respira l'arte, ove la grandezza e la gentilezza annunziano il potente genio di una nazione che sente profondamente il gusto del bello, questa scuola era impossibile che si spengesse per sempre; ma, attesa la poetica immaginazione, l'attitudine ed il genio degli Italiani per l'arte, doveva necessariamente risorgere ad una vita ancora più gloriosa di prima.

Ma tante sciagure sofferte, tanta pigrizia d'ingegni, tanta scarsezza di studi non potevano così di leggieri permettere che le cose volgessero sotto più felici auspicii, che ben tosto avesse luogo questa gloriosa resurrezione dell'arte. Era d'uopo primieramente cancellare le orme ancor manifeste della barbarie, ammansire la ferocia ancora eccessiva dei costumi, destare gl' ingegni tuttora assopiti, spezzare le pesanti catene che opprimevano i popoli, per imprimere un corso novello e salutare alle arti, e a quei pochissimi e meschini studii, che d'altronde erano il patrimonio riservato al chericato soltanto.

La ruggine, che roso aveva il fiore del gusto, continuava sempre a regnare, la ragione era ancora soggiogata dal fanatismo, la civiltà dalla barbarie, l'autorità legittima dall'anarchia, i precetti, alla guida dei quali le arti avevano altre volte sommamente progredito, erano del tutto dimenticati, laonde non è da far meraviglia se

sino al dodicesimo secolo dense tenebre adombrassero sempre il sentiero di così leggiadre discipline.

In tale deplorabile stato continuarono a mantenersi ancora le arti per qualche spazio di tempo, quando alfine nel principio del novello secolo, spuntata l'alba del risorgimento, traendo l'arte dall'arte anteriore, e quindi dalla natura medesima, da questa eterna e vera scuola, i Giunta e i Giotto dipinsero, i Pisani e i Donatello scolpirono, gli Arnolfi di Cambio e i Brunelleschi edificarono. Allora riaccendendosi la scintilla del genio nazionale, il patriottismo si unifica col sentimento religioso, l'emulazione rianima lo spirito delle lettere e delle arti, e gli Italiani ponendosi nuovamente a capo dell'incivilimento europeo, segnarono per la terza volta il loro primato nell'ordine della civiltà e del progresso nazionale.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA FIORENTINA

EPOCA PRIMA

PERIODO PRIMO

Usciti una volta gl'Italiani da quello stato d'avvilimento e d'ignoranza, in cui da cinque secoli erano rovinosamente precipitati, dal momento in cui Odoacre, dopo avere ucciso il patrizio Oreste, e fatto morire schiavo nell'antica villa di Lucullo in Campania l'imperatore Augustolo, pose fine all'impero d'Occidente; rinata finalmente in loro la primiera energia, e ridestatosi l'antico coraggio, onde erano altre volte saliti a tanta altezza di civiltà e di potenza, sorse un'epoca nuova di virtù, di libertà, di ricchezze, di talenti e di grandezze. Non è descrivibile il gran movimento di civiltà da cui furono nel millesimo in poi animate le città italiane, ove da per tutto proclamandosi il libero reg-

30

gimento, fu inalberato il vessillo della repubblica e dell' indipendenza.

Fu allora che l' Italia sorse primiera su tutte le nazioni d' Europa, delle quali, dando scienze, lettere ed arti, si fe' maestra di civiltà e di sapienza. Fu in quel tempo che i nostri arditi navigatori tentarono i primi viaggi verso mari sconosciuti, si armarono delle migliaia di navi onde trasportare i prodotti dell' industria di già rianimata, si estese a lontani confini il commercio, onde Amalfi, Pisa, Genova, Venezia e Firenze, avanzandosi col loro traffico verso l' Oriente, si impadronirono di tutte le vie marittime, e l' Italia divenne ben presto il grande emporio di tutto il commercio europeo, il gran centro dell' industria e delle ricchezze. Non nel Mediterraneo soltanto, ma da per tutto signoreggiava il traffico e la potenza d' Italia, e privilegi accordavansi ai Genovesi e ai Pisani in Antiochia, in Giaffa, Cesarea, Acri ed in Tripoli; e ai Veneziani in Giaffa e in tutto il regno di Gerusalemme. Vastissimi fondachi, grandiosi stabilimenti d' ogni genere, quartieri interi fondavano quei ricchissimi nostri mercatanti, e non pure in Oriente, ma in ogni parte del globo; e in Londra ed in Parigi rimangono tuttora monumenti che attestano di quel nostro primato industriale e commerciale. La prosperità non era meno brillante, i progressi in ogni genere non erano meno sorprendenti, e i sontuosi palagi, e i templi di marmo, edificati in quel tempo, fanno vedere di quanto l' Italia precedesse ed avanzasse tutto il resto d' Europa che coprivasi tuttavia di torricelle e di capanne.

Le crociate concorsero ancor esse non poco all' e-

stensione del commercio, e allo sviluppo delle novelle idee, imperocchè in quel gran movimento di cose, in quel fanatismo di religione, aprendosi le relazioni con l'Asia, l'industria riprese maggior vigore, i costumi ingentilirono, gli animi fra le fatiche e i disastri della guerra si ritemperarono di ardimento e di valore, e gl'Italiani non pure ebbero vanto d'industri e ricchi commercianti, ma di prodi e animosi guerrieri.

Tutto allora correva a passi rapidi verso il progresso della civiltà e della felicità nazionale: i Mori venivano cacciati dall'Italia, la libertà municipale era assodata, e la magnificenza e la grandezza esterna delle nostre opulente città cominciava di già a splendidamente manifestarsi. Invano nuovi sciami di barbari escono dai deserti della Tartaria; i Mongoli stessi sono vinti dalla rinascente civiltà, e l'Italia, estendendosi dall'uno all'altro mare, porta da per tutto con le sue navi la luce del novello incivilimento.

A fianco dell'energia e dell'attività commerciale non tardarono a manifestarsi i grandi ingegni, si fondarono università di studi, si aprirono pubbliche biblioteche, si formarono ospedali, e monti di pietà, e l'Italia acquistò fama di sapienza e di virtù. Si dissotterrarono dei preziosi manoscritti, si fecero dei viaggi letterari, e i tesori della dotta antichità furono dischiusi all'avidità di coloro che bramavano erudirsi. La filosofia e la medicina posero le prime loro salde radici, e son celebri ancora nella scienza della umana ragione i nomi di sant'Anselmo d'Aosta e di san Tommaso, i due più grandi teologi e filosofi della cristianità. Non minor celebrità conserva tuttora la grande scuola di

Salerno, ove accumulavasi quanto sino allora si sapeva della scienza di Galeno. Così andava sempre a ristabilirsi l'antichissimo primato della coltura italiana; la lingua e la poesia ingentilirono, avanzarono mirabilmente, e frammezzo alle fazioni dei Guelfi e Ghibellini, sorse la Divina Commedia, e con essa nacque la letteratura d'Europa.

Il genio era già stato animato della scintilla vivificatrice, ed a fianco del terribile Alighieri andavano a collocarsi il gentile e delicato cantor di Laura, il leggiadro e faceto Boccaccio, e la poesia e la prosa italiana splenderono allora della luce più pura. Essi formarono allora la più gloriosa triade letteraria, e Dante, dirò con un elegante nostro scrittore, sdegnando pe'suoi canti ogni mortale argomento, penetrò nei segreti dell'avvenire, e dagli abissi s'innalzò sino al cielo, creava l'italiana poesia, e l'evidenza delle immagini, e l'impeto dello stile, e la ferocia dello sdegno, e il sublime del terrore, e la tenerezza dell'affetto animavano i versi unici di quell'ingegno meraviglioso.

Maestro di puri affetti, e di più soave armonia, il Petrarca nuovi sospiri insegnava agli amanti; ma pur suoni degni d'Alceo uscivano dalla sua lira, quando agl'Italiani rimproverava le loro civili discordie, e il suo lungo sonno all'antica regina dell'universo. Qual petto fu più dalla santa carità della patria infiammato, in qual maniera di studi non si esercitò quella mente, chi più giovò alle lettere, e in che le lettere ottennero più straordinario trionfo? Seco gareggiava nell'amor della patria e delle Muse, l'altro sommo toscano, il Boccaccio, che di modi e di voci arricchì la prosa del no-

stro idioma, ritraendo nella sua maggior opera con licenziosa fedeltà i vizi, i caratteri e le passioni dei suoi tempi, ma con tale bontà e verità di stile, e ottima eloquenza, che si acquistò la gloria d'esser chiamato il padre della prosa italiana.

Ecco come gl'Italiani sin dai primordi della loro civiltà si segnalavano anco nelle lettere su tutti i popoli d'Europa, i quali attoniti ammiravano l'immenso splendore che dalle amene rive del mar Tirreno e dell'Adriatico, si rifletteva in oltremonte. Questo splendore che illuminava quei felici giorni di prosperità e di potenza, emanava dalla luce pura e vivificante della libertà, ed è perciò che tutto ciò che facevasi allora si manifesta come l'opera di spiriti elevati, ed è pieno di vigore e di energia. Ovunque ci volgiamo, in tutto veggiamo l'impronta del patriottismo e della grandezza, in tutto si scorge che le occupazioni di quei grandi Italiani erano consacrate alla gloria della patria, la quale con prodigiosa rapidità si avanzava nella via di un sempre crescente incivilimento.

Gli odii municipali, e le guerre civili, onde il suolo italiano rosseggiava di sangue cittadino, fra la lotta del sacerdozio con l'impero, fra le stragi, gli esilii, e le confische, lungi d'infiacchire gli spiriti, li accendevano di più vivo entusiasmo, li scaldavano di santo patriottismo, e malgrado i vizi e le mollezze, furonvi delle grandi scene di virtù e di eroismo. Fu quella senza dubbio l'epoca delle imprese più grandi, dei tentativi più arditi, dei fatti più gloriosi, che uscendo dalla barbarie un popolo mai possa vantare. Tutto era in grandissima attività, tutto progrediva rapidamente, tutto an-

nunciava il più ridente giorno della rinascente civiltà, e l'Italia, illuminata dalla fiaccola della scienza, respirando l'aura vitale della libertà, era la sola che brillasse su la scena del mondo.

Le medesime cagioni che scossero gl'Italiani da quell'avvilimento in cui eran caduti, le stesse circostanze che ridestarono le menti da quel lungo letargo, vennero a risvegliare negli Italiani il genio delle arti, e tosto che il bello fu sentito, rinacque il buon gusto, e la pittura, l'architettura e la scultura risorsero splendidamente. Così col progresso delle scienze, e specialmente delle lettere, crebbero le arti, cui Giotto, Brunelleschi e Donatello, dopo i felici tentativi di Cimabue, Arnolfo di Cambio e Nicolò Pisano, trassero a novella vita, e nulla più mancò all'Italia per primeggiare intieramente su tutta Europa nel triplice giro del progresso commerciale, intellettuale ed artistico.

Tante ricchezze ammassate da tutte le parti del mondo, tanti progressi di civiltà, servirono a suscitare vivamente l'emulazione in tutte le città italiane, ove facevasi a gara nell'innalzare ricchi e sempre più sontuosi monumenti d'arte. Venezia già potente edificava la superba basilica di S. Marco, che in varietà, ricchezza e magnificenza superò la S. Sofia di Costantinopoli. Da lì a poco sorgeva non meno ricca, e più bella, la sontuosa cattedrale di Pisa, con la sua meravigliosa torre inclinata, e Siena e Lucca, seguendone gl'esempi, innalzarono un tempio ancora stupendo, ma non così ricco, imponente e grandioso come quello che poi si vide erigere in Firenze e in Milano. Crescendo frattanto la pietà cristiana, i templi moltiplicaronsi da

per tutto, e la pittura non che la scultura venendo chiamate a decorarne le interne pareti, le arti ricevettero per opera del Cristianesimo un novello e potente impulso per progredire grandemente. Così il culto del Vangelo che nel suo nascere, forse più che l'invasione dei barbari, contribuì alla decadenza delle arti, divenne più tardi la molla possente del loro maggiore incremento. Molto su ciò parmi che ancora influisse l'istituzione degli ordini monastici, imperocchè non solo allora aumentò il numero delle chiese, e degli ospizi religiosi, ma quei frati, onde far sempre più caldeggiare nell'animo dei fedeli la religione di Cristo, crebbero il culto delle sacre immagini, misero in venerazione i fatti della vita dei loro santi fondatori, quelli dei santi martiri che col loro sangue avevano maggiormente rese solide le fondamenta del Cristianesimo, e la pittura principalmente, e la scultura trovarono altri mezzi per moltiplicare le loro produzioni.

Fu in Firenze ove le arti ebbero culla, in questo culto e leggiadro paese che risveglia tante e sì grandi patriottiche rimembranze; in questo paese che io ò adottato per mia seconda patria; in questo gentile paese in cui, più di qualunque altro popolo, gli uomini, conscii di loro medesimi, sono forniti di genio libero e indipendente. Firenze fu il centro della vera civiltà moderna, fra le sue mura son sorti in varie epoche gl'ingegni i più eletti per arti, lettere, scienze; qui è ove risplende l'apogeo del genio italiano. E ben disse il gran filosofo di Torino, che niuna città del mondo, da Roma infuori, può per grandezza storica gareggiar con Firenze, niuna provincia competere di leggiadria paesana col de-

lizioso paese che la circonda. L'Attica che fu pur così mirabile nei tempi del suo splendore, e partorì tanti uomini grandi in ogni genere di eccellenza, ebbe una civiltà sola, illustre sì e mirabile, ma fugace come lampo: la Toscana ne ebbe due, l'una vetusta e pagana, l'altra recente e cristiana, e produsse l'Omero, l'Archimede e il Fidia dell'età moderna. E se l'esarcato intellettuale della Toscana non à pari al mondo, la triade fiorentina tiene ancora più del singolare, imperocchè se Galileo à un emulo nel sommo siracusano, Dante e Michelangelo non ànno eguali nè simili in alcun tempo per l'universalità e l'onnipotenza dello spirito, con cui la poesia e l'arte d'Occidente, dianzi solamente belle, al più alto grado di sublime innalzarono; sicchè possiamo ripetere con uno storico alemanno, che ogni strada di Firenze è un mondo per l'arte: le mura di Firenze sono le pareti di un vaso che racchiude il più bel fiore dello spirito umano.

Percorrendo le ridenti rive dell'Arno, alla vista di quelle eminenti torri, di quelle magnifiche basiliche, di quelle maestose cupole, di quei sontuosi palagi, l'anima è agitata da tanto vive emozioni, ed il pensiero è interamente preoccupato dall'idea del passato. Da una parte si vede la casa ove nacque il divino poeta, dall'altra il sasso ove quel fiero e terribile ingegno andava a sedersi per meditare sull'Inferno e il Purgatorio, contemplando la grande opera di Arnolfo di Cambio. In un lato incontri il tetto ove aprì gli occhi alla luce quel grande che creò la filosofia politica, la vera storia moderna, e la commedia italiana: dall'altro ove abitò colui che vivificò il marmo e innalzò in Roma ai nu-

mi un nuovo olimpo. Passeggiando poi per quei poggi, festanti di vigne e di oliveti, ad un tratto l'anima viene attristata dalla vista di quella torre ove il solitario d'Arcetri rivolse per l'ultima volta al cielo il suo telescopio; e di lì dominando con lo sguardo la sottoposta città, ti senti accendere di santa carità di patria, e inchinarti riverente e pieno di profonda ammirazione scorgendo le superbe moli, innalzate dal genio e dall'oro dei grandi Fiorentini.

Firenze per la sua industria e le sue manifatture, gareggiando di ricchezza e di splendore con le altre principali città d'Italia, volle ancora con esse rivaleggiare in magnificenza e sontuosità, e a tale scopo, e col fine sempre di rendere più solenne il culto divino, in quei giorni di vittoria e d'entusiasmo popolare, decretava tre grandiosi monumenti, la chiesa di Santa Croce, il palazzo della Signoria, e la basilica di Santa Maria del Fiore, la quale ordinava che fosse edificata *con quella più alta e sontuosa magnificenza che inventar si possa nè maggiore, nè più bella dall' industria e dal potere degli uomini.* In tal modo la Repubblica incoraggiava e spingeva gl'ingegni al più alto volo, che mai avessero potuto spiegare, e ponendo in una felice emulazione gli architetti, gli statuari e i pittori, con l'erigere imponenti edifizi, e col decorare di pitture e di statue i templi, dava il più potente impulso allo sviluppo delle tre arti sorelle.

Ma volendo ora rintracciare le cause che sul finire del secolo decimoterzo, concorsero a rinnovellare le arti in Italia, molte sono le circostanze che si affacciano, e sembra che quel meraviglioso progresso intellettuale

venisse agevolato e dalla libertà politica di che godevano i popoli, e dalle rivalità da cui ogni repubblica era accesa, imperocchè l'ingegno più si ridesta a maggiore sviluppo sotto un'atmosfera non contaminata dall'alito pestifero della tirannide, e molto ancora nei grandi avvenimenti che tengono viva ed esaltata l'immaginazione.

Nè poco a mio credere influì ad infondere alle arti quella sì grande energia, che mostrarono nella prima epoca del loro risorgimento, lo spirito d'associazione religiosa che riunì più intimamente nelle così dette compagnie di arti, coloro che si dedicavano ad un mestiere, i quali tanto per mantenere sempre più viva la fede cristiana, quanto per giovarsi reciprocamente mediante il mutuo insegnamento, formarono fra loro delle associazioni, che quindi presero la forma di corporazioni. Ognuna di queste rivaleggiava con altre, e tutte facevano a gara onde il culto della religione, ed il progresso delle arti nella formazione di gigantesche opere riflettessero la loro immagine. In quelle compagnie la fede, l'arte trovavano nuovi e possenti mezzi di sempre più stringere fra loro un'intima relazione; lì si apprendevano le migliori massime, le più utili pratiche per divenire abile nell'arte, imperocchè stando a vedere lavorare o disegnare i più grandi pittori, scultori ed architetti che allora fiorissero, non solo s'imparavano i modi più acconci per progredire rapidamente, e a quali pure fonti quei grandi maestri attingessero le loro elevate inspirazioni, onde le loro mistiche rappresentanze sono traboccanti della più cara e soave poesia cristiana, ma rinve-

nivano eziandio in quelle compagnie tutti i mezzi, e tutta la facilità per divenire artisti universali.

Ma più che altra causa, lo spirito religioso contribuì potentemente all'energico sviluppo delle arti; nè a dir vero altra causa sembrami che potesse allora valere più efficacemente a sollevare gli animi e la fantasia degli artefici a quello ideale mistico per cui le loro opere infiammano il cuore dei fedeli; imperocchè le condizioni morali ed intellettuali d'allora erano sempre tali, che le cause di sopra accennate non sarebbero state così efficaci a ravvivare l'arte spiritualmente, ed il fervore religioso era il solo potente motivo che poteva richiamare gli artisti alle ispirazioni della fede cristiana, e scaldati dalla sacra fiamma di una pietosa devozione, trasfondere nelle loro produzioni una cara semplicità d'effetti, una fede caritativa, un sentimento di devozione e di annegazione.

Quando noi consideriamo il misticismo dei concetti dei primi nostri pittori, e lo spiritualismo delle immagini da essi dipinte, siamo costretti riconoscere lo spirito religioso, come la causa suprema del rinnovellamento dell'arte, imperocchè quei soavi sentimenti, quell'espressione di bontà e dolcezza attraente che mostrano le loro figure, eglino non ànno potuto averli attinti che dalla devozione popolare, infiammata dallo spirito religioso, che compenetrando intimamente in tutte le classi, le scaldava di santo entusiasmo, le rianimava di profondo sentimento, le incoraggiava a grandiosi intraprendimenti, ed in mezzo alle stragi, e alle guerre fraterne, il segno della Redenzione era il vessillo che portavasi da per tutto. Pieni di fede, quelli uomini fecero del

principio religioso l'elemento che infonder doveva nuova vita nell'arte; non vita però di senso e di voluttà, ma vita sublime, ineffabile, spirituale, atta a ravvivare la materia, infondendo nella medesima un raggio dell'infinita luce di Dio.

La religione era in quei tempi di fervore e di fede la base dello stato, il centro intellettuale, morale e politico della nazione, nei templi si faceva pubblica lettura del poema divino, si teneva il pubblico consiglio, si componevano le leggi, si deliberava della guerra e della pace, si trattava delle pubbliche imposte, ed i frati erano quelli che formavano gli statuti della Repubblica.

Fu il fervore religioso che spinse migliaia di cristiani alla conquista della Terra Santa, ed il sangue dei nuovi martiri fu fecondo di una pietà più ardente, che impresse in tutte le produzioni di quel tempo un sentimento, una vita che tutta rivela la sacra fiamma che scaldava il petto di quei devoti cristiani. Ma non solo le arti, sibbene le lettere e le scienze vennero eziandio subordinate all'elemento religioso, il quale era il principio fondamentale che regolava le azioni dei popoli, e come valse a collegare insieme gl'individui e le nazioni, e fu quasi il cemento che dai rottami dispersi della feudalità e della barbarie fece sorgere, come per incanto, l'imponente e stupendo edificio della moderna Europa; così trasfuse nelle arti il fluido vitale che valse a ravvivarle e renderle inspiratrici di pensieri e di affetti sublimi. Quelle processioni, quelle feste religiose che di continuo venivano offerte alla popolare devozione, presentavano agli artefici le occasioni per ritrarre nei loro dipinti quegli atteggiamenti di compunzione,

e tutti quei segni di pietà cristiana, che assai difficilmente oggi si potrebbero apprendere.

La religione era dunque il cardine di quella società a nuova civile vita risorgente, e perciò ogni ramo di dottrina, e le arti venivano tutte rinvigorite dai suoi benefici influssi, i quali dissiparono dalla pittura ogni alito pagano, la purificarono da ogni segno di sensualità, e la elevarono incontaminata e spirituale in un seggio più dignitoso e più sublime, conforme alla sua individualità cristiana. Invano si vorrebbe accusare di corruzione il medio evo; non fuvvi mai epoca in cui i prodi guerrieri, e gli stessi superbi potenti della terra, andavano a prostrarsi umiliati ai piedi del Capo Supremo della Chiesa; giammai la pietà religiosa innalzò tanti sacri edifizi, tanti ospizi di carità; giammai l'arte apparve più sentimentale e poetica, più efficace manifestatrice dell'idea, più atta a commovere il cuore, a rapire l'anima, di quel che si mostrò nel tre e quattrocento.

Nelle leggende dei santi, nelle vite dei pittori, negli annali cavallereschi, nelle tradizioni locali, si trovano le più splendide prove di questa intima relazione tra la religione e l'arte. Lì soltanto si comprende il linguaggio misterioso che in quei giorni di fede le miracolose immagini della Madonna, e di Gesù Crocifisso parlavano al popolo devoto; a quelle pagine bisogna ricorrere per conoscere con quanta profonda religione quei primi nostri artefici adoperassero i pennelli; lì si legge ancora che Goffredo di Buglione dimenticava l'ora del pranzo, ogni qual volta trovavasi in chiesa a contemplare i veroni e le pareti istoriate.

La Chiesa, madre benefica e salutare, fu quella che nei secoli di barbarie e di ferocia gettò le basi di una novella civiltà, fondando nuove istituzioni, bilanciando i poteri dei principi oppressori, ordinando i municipii; fu la Chiesa che in quell'epoca di sangue e di rapine ammansò la rozzezza dei costumi, raddolcendoli con l'amore e con l'incanto della parola evangelica, con la poesia ed il lirico misticismo dei sacri cantici, col prestigio dell'arte spirituale, la quale sotto l'influenza della religione dischiuse nei suoi sentimentali prodotti nuova via alla devozione delle anime pie.

Tutti gli elementi necessari trovavansi sparsi in Firenze, perchè le arti felicemente prosperassero: la libertà, l'emulazione, le ricchezze avevano resa grande ed illustre quella Repubblica, e con essa l'industria e le arti che vi erano coltivate. Malgrado le guerre intestine e gli odii di parte, quando trattavasi della grandezza della patria, tutto era consacrato alla sua gloria, e le forze intellettuali dei Fiorentini erano integralmente riunite all'unico e patriottico scopo di far progredire l'antica rinascente loro civiltà. Animati quei cittadini dall'ardente carità di patria, i principii di libertà, e d'incivilimento cercarono sempre più rafforzare, ed in mezzo a tanta energia ed attività, la vita del pensiero doveva per necessità splendidamente rifulgere in tutte le produzioni di quell'epoca gloriosa. La pietà religiosa, concorrendo più efficacemente con la ricchezza al vantaggio delle arti, lasciava nelle medesime la sua dolce impronta, mentre l'opulenza, moltiplicando il numero dei prodotti dell'arte, somministrava agli artefici

i mezzi per trovare novelle vie, onde sempre più segnalarsi.

Questo entusiasmo per le arti ormai accendeva il petto di tutti gl'Italiani, e frattanto che Giotto rendeva col suo pennello illustre la sua patria, Bonifazio VIII. l'invitava a Roma, Clemente V. lo chiamava in Avignone, e i Polentani di Ravenna, i Malatesta di Rimini, gli Este di Ferrara, i Castruccio di Luca, i Visconti di Milano, gli Scala di Verona, gli Scrovegni di Padova, e quindi il re Roberto di Napoli facevano a gara, perchè quel sommo maestro facesse loro gustare le bellezze del suo gentile ed ingenuo pennello.

Ma questo fervore artistico, più che in quelle città, era molto più sensibile in Firenze, ove lo spirito della libertà infondeva nei cittadini un nerbo, un'energia, una potenza di fare che mai fu vista in altri tanta prodigiosa attitudine a tutte le applicazioni delle tre arti del disegno. La vastità e la forza del loro ingegno li mise in istato di trattare con gran successo tanti rami diversi, e tu non sai se i Fiorentini sieno stati più grandi pittori, o più eccellenti scultori ed architetti in un tempo.

Ma questa straordinaria potenza intellettuale è maggiormente meravigliosa in quegli uomini, in quanto che vissero in mezzo a un popolo, il quale nella stessa prodigiosa attività industriale e commerciale, e comunque ricco d'immensi tesori, era intestinamente travagliato da tante fazioni; le quali, stando ai risultati felici, pare che sieno state quelle che tenessero sempre acceso il fomite che faceva operare le grandi cose.

Dal momento che la loro azione incivilitrice cominciò a rapidamente progredire, e la fiaccola della civiltà

portò la sua benefica luce nel sentiero delle arti, si riaccese potentemente l'amore per le medesime, e alla morte di Giotto, il numero dei pittori in Firenze era senza dubbio affatto prodigioso. I loro nomi si trovano registrati nei libri della loro compagnia, instituita nel 1349, sotto il titolo di san Luca; quando di già esisteva quella di Venezia sin dal 1290.

Tuttavia le opere dei Veneziani, e di tutti i pittori italiani di quel tempo, tanto per l'imitazione della natura, per la scelta dei colori, per il gusto della composizione, quanto per la trattazione meccanica dell'arte di dipingere, restano di gran lunga inferiori a quelle dell'animoso riformatore fiorentino, il solo in tutto il mondo che sapesse con tanta maestria e verosimiglianza raffigurare la natura.

Firenze era dunque il focolare della civiltà europea, il gran centro ove l'arte faceva il suo completo sviluppo, il punto da dove partivano quei raggi luminosi, che a guisa di novella aurora, annunciavano da per tutto il bel giorno, in cui compivasi la grande rivoluzione, operata da Giotto, che veniva ad elevarsi al di sopra del suo secolo. Contemporaneo di Dante, di Petrarca e di Boccaccio, egli al par di loro è l'immagine della vita intellettuale che tanto energicamente nel medio evo si manifestò in Italia, e principalmente nella capitale della Toscana, ove tutto era spinto ad alti studi, ad opere magnifiche, ove il genio delle arti ed il genio delle lettere, tenendosi per mano, mostravano nelle pitture di Giotto, nella Divina Commedia, nel Canzoniere e nel Decamerone i motivi di una progredente alta civiltà.

Il concorso di tante favorevoli circostanze doveva necessariamente produrre i più felici effetti per le arti, le quali cominciarono a escire da quel barbarismo, in cui trovavansi da più secoli, e riprendere il loro antico splendore. Ma non debbesi credere che, fra tanta barbarie, in mezzo a tanta generale ignoranza che involse tutta Europa, le arti perissero interamente, imperocchè si opporrebbe al vero chi, trasandando la storia, e obliando i monumenti, ne portasse affermativa opinione.

Non può negarsi che la pittura dal quinto secolo in poi appaia scaduta affatto dalla sua primiera floridezza, anzi direi meglio, ridotta quasi ad uno stato di rozzezza, ma ciò sembrami che non distrugga punto il nostro parere, che in quei secoli in cui lettere ed arti, e quanto alle medesime si addiceva, soggiacque a rovina; in Italia non mancarono mai degli artisti, quali, comunque non avessero nè fama, nè scuola, e non producessero opere capaci di fare apparire l'arte piuttosto decaduta, anzichè rozza, pure, se mal non mi avviso, esercitarono una certa leggiera influenza sull'arte rinnovata, vale a dire, attaccarono il filo su la guida del quale l'arte seppe gradatamente escire da quell' angusto laberinto, in cui si aggirò sino alla metà del secolo decimoterzo, quando apparvero le prime opere, nelle quali riconosciamo il risorgimento del bello nell'arte.

In qualunque impresa, ogni indizio è sempre una guida che può condurre allo scopo delle nostre indagini, e perciò i primi tentativi, comunque infruttuosi, sono sovente il germe di grandi cose. Forse, senza quei pochissimi rozzi pittori dei bassi tempi, l'alba del risorgimento sarebbe spuntata molto più tardi, poichè in quel-

le triste condizioni dell'epoca, non potendosi rianimare la scintilla dell'intelletto, sarebbe mancata una scorta che doveva poi guidare i primi passi che la mente umana veniva a fare nei secoli seguenti. Quelle prime pitture, a nostro avviso, ànno sempre un rapporto con quelle comparse in tempi migliori, e servono a stabilire un confronto fra l'arte decaduta e l'arte rinascente. Infatti, come noi rimontando al decimo secolo osserviamo che i dipinti prossimi a quel tempo lascino scoprire quasi una totale negligenza dei precetti dell'arte, così quelle che sempre più si avvicinano all'epoca del risorgimento, manifestano una certa gradazione sempre crescente, finchè si giunge a mirare delle produzioni, nelle quali l'arte avea cessato d'essere una sterile imitazione delle mostruose opere greche, per comparire fondata su nuovi elementi, corredata di veri precetti, ed educata alla scuola originale della natura.

E questo rapporto si trova tanto più intimamente legato, ove si considera che non solo l'arte rinnovata da Giunta pisano, e da Cimabue, sia un miglioramento dell' arte greca, su la quale l' italiana prevalendo sempre più, giunse infine ad elevarsi a quella sublimità in cui la veggiamo oggidì, ma che quegli stessi nostri primi restauratori furono discepoli dei maestri greci che, all'epoca della setta degl' Iconoclasti, fuggendo da Costantinopoli per evitare le persecuzioni di quegl'inconsiderati scismatici, che non contenti di sprezzare le divine immagini e d'impedirne il culto, inveivano ancora contro gli stessi loro autori, si sparsero per tutta l'Italia, ove riprendendo i pennelli, fondarono pa-

recchie scuole che durarono sino alla seconda metà del secolo decimoterzo.

Da allora l'arte fra noi perdè tutto il suo carattere nazionale, e rivestendo la forma greca, venne a imbarbarirsi maggiormente. Così tutte le opere che rimontano a quell'epoca sino a quella della restaurazione, portano l'impronta della maniera di quella scuola, la quale appare visibilmente non solo nei mosaici, nelle miniature dei manoscritti greci e latini, ma nelle pitture a fresco e a tempera, che tuttora più o meno conservate esistono nelle varie nostre chiese. E quantunque tutti quei dipinti mostrino la rozzezza delle arti bizantine, tuttavia formano sempre una serie non interrotta di produzioni, le quali ci fanno vedere che l'arte non si è mai spenta del tutto fra noi, comunque molte gravi circostanze sieno concorse pel totale suo deperimento.

Sino all'undecimo secolo, abbiamo visto che l'arte continuava sempre a ornare i pubblici edifici, le muraglie delle chiese e dei monasteri, e a quelle pitture possiamo aggiungere le altre a fresco nella chiesa di S. Urbano alla Caffarella presso Roma, che portano ancora la data dell' undecimo secolo. Esse rappresentano alcuni fatti della vita e della passione di Gesù Cristo, della vita di S. Urbano, e di parecchi altri santi, e sante. Le altre rappresentanti la gita al Calvario, la crocifissione del Salvatore, il martirio di S. Stefano, che, prima dell'incendio, accaduto nel 1826, ornavano le pareti interne della basilica di S. Paolo fuori Roma, rimontano pure alla medesima epoca; e questi dipinti, mentre fanno vedere senza interruzione che l'arte non fu mai morta del tutto presso gl'Italiani, ci provano dall'altra parte che

nella gran capitale del mondo cristiano erasi di già stabilita una scuola greca.

Anzi volgendoci alle altre città, veggiamo che le pitture eseguite su le mura delle chiese e dei conventi, sono tutte dovute al pennello di maestri greci, sotto l'influenza dei quali dipingendo i nostri artefici, sicuramente loro allievi, sorse in Italia una scuola mista, che può denominarsi greco-italiana. La quale pare che avesse il suo cominciamento nel secolo dodicesimo, quando furono fatte a fresco nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura di Roma, le pitture relative alla vita, ai miracoli, al martirio del santo titolare, di S. Stefano, e qualcuno agli avvenimenti successi sotto il pontificato d'Onorio III., per ordine del quale sembra che fossero eseguite quelle opere. Sebbene in questi dipinti i contorni delle figure, a causa dei continui ritocchi, siено alquanto alterati dal loro primitivo stato, ed il disegno appaia molto migliorato, pure vi si scorge sempre un misto della maniera greca e della italiana, ma così felicemente innestata, che non si può determinare quale delle due prevalga più. Nondimeno il modo con cui sono tracciate le linee, la sfilatura dei capelli, gli atteggiamenti e i panneggi, parmi che conservino tutto il carattere della scuola greca, mentre l'invenzione, la disposizione delle figure, e le fisonomie si scostano molto da quella maniera, e vi si vede uno stile particolare, e direi ancora nazionale.

Un altro esempio di questa maniera mista si trova negli affreschi della chiesa dell'antica abbazia di Subiaco, e sono la Vergine col bambino in braccio e due angeli ai lati, il papa Innocenzo III. che dà la bolla per l'istituzione del monastero di Subiaco, e varie altre cose in

cui si riconosce il gusto italiano e lo stile greco. Però è da osservarsi che in queste pitture, specialmente nel disegno, i precetti dell'arte sono molto più trascurati che nei dipinti di Roma. Pare che la scuola mista, ossia greco-italiana, perdurasse sempre nel secolo decimoterzo, imperocchè quelle storie a fresco nella chiesa dei SS. Quattro Coronati in Roma, rappresentanti il Redentore che parla agli apostoli, la sua crocifissione, alcuni fatti della vita dell'imperatore Costantino, e di S. Silvestro, mostrano sensibilmente un misto delle due maniere; ma senza alcun miglioramento di sorta, veggendosi nelle medesime la stessa grossezza di pennello, la medesima uniformità e scorrezione di contorni, l'istesso difetto di prospettiva e di rilievo, niun effetto di verità, di niuna giustezza di proporzione; quelle fisonomie sparute, quegli occhi stralunati, insomma vi predomina sempre tutta la rozzezza delle pitture precedenti.

Nè in migliori condizioni troviamo altresì l'arte nelle altre contrade italiane, ove pure esisteva una scuola greco-italica, le di cui produzioni mostrano che gli artisti non osavano ancora escire da quei modi convenzionali usati dai maestri greci nel mettere insieme ed atteggiare le figure, disegnate e colorite con quella durezza e barbarie bizantina. Malgrado però tanta goffaggine, quelle pitture servono a farci conoscere lo stato dell'arte nelle diverse epoche della sua decadenza, oltre che concorrono a provare che in quelle tenebre in cui sembrava che fosse sepolto tutto il mondo, non mancarono mai degli artefici per rappresentare col loro pennello i misteri del progredente cristianesimo. Molte altre opere noi abbiamo che rimontano all'epoca del decadimento, e se

ne rammentano varie altre che non più esistenti, ciò che è più da considerarsi, eran dovute unicamente ad artisti italiani. Così si dice che un tal Marchesello, fiorentino, vissuto nel dodicesimo secolo dipinse per la chiesa di S Tommaso in Firenze un quadro rappresentante il Santo, e si narra che verso quella medesima epoca un tal Lapo e maestro Coppo dipinsero in Pistoia, l'uno la lunetta su la porta del Duomo, e l'altro le pareti interne della chiesa di S. Jacopo in quella città. È noto che nel 1236 un Bartolommeo, pittore fiorentino, aveva fatte varie immagini di Nostra Donna, e verso quel tempo in Lucca un Bonaventura Berlinghieri fece quel S. Francesco che tuttora esiste nel castello di Guiglia poco distante da Modena. In S. Marta di Pisa si trovano due pitture, che alcuni attribuiscono a Ugone Scudario artefice pisano: esse rappresentano Gesù Cristo che riceve il bacio da Giuda, e quando è condotto innanzi Caifasso ed Anna; e queste pitture, se io non erro, rappresentano la natura un po' meno sfiguratamente che le altre, imperocchè il disegno parmi che accenni le forme dei corpi e quelle delle vesti.

Questo prova, contro l'asserzione del Vasari, che l'arte in Toscana nel 1250 non poteva essere smarrita, molto meno perduta, come ei dice, e se mai mi si dirà che quei nostri pittori ignorassero quasi interamente qualunque precetto pittorico, parmi che i maestri greci, i quali secondo lo storico aretino sarebbero in quell'anno stati chiamati dalla Grecia in Firenze, non per altro che per rimettere la pittura, ne sapessero meno degl'Italiani, imperocchè le loro opere sieno egualmente difettose in tutte le loro parti. Il goffo stile di tutte le pitture greche ci

fa ben conoscere l'ignoranza di quegli artefici, i quali non avendo lasciato nè fama, nè nome, non ànno sicuramente dovuto avere un merito maggiore di quelli che lavorarono prima in Firenze. Potremmo nominare molte altre pitture sparse per le diverse nostre città, come tutte quelle immagini di Santi e di Madonne, dovute a Guido Bolognese, fiorito, secondo il Baldo ed il Malvasia, nel dodicesimo secolo; e in cui traluce qualche leggerissimo barlume di miglioramento; ma poichè quelle opere nulla ci offrono che sia di grande importanza, per ciò che riguarda il risorgimento dell'arte, ci affrettiamo piuttosto di fare osservare che generalmente i dipinti anteriori al tredicesimo secolo mostrano quei modi convenzionali e barbari della scuola greca, ravvisandosi nei medesimi un fare ben lontano da ciò che deriva dal vero gusto e dai precetti dell'arte. E questo difetto è notabile nelle opere greche, ove le figure mancanti di proporzioni e difettose nelle attitudini, non ànno veruna espressione, il colorito ne è crudo e senza impasto, senza ombre e senza varietà; le mani aguzze, i piedi in punta, e gli occhi spaventosi; gli scorti sconosciuti, lo studio d'anatomia interamente trasandato, la composizione slegata e senza invenzione, le vesti con pochissime pieghe, secche e inverosimili, ed il disegno duro e rettilineo. Però malgrado tanta goffaggine, è d'uopo convenire che la scuola fiorentina, come la pisana, che poi si trasfuse in quella, trassero la loro origine; questa per mezzo di Giunta, da quei pittori greci che dipingevano in Pisa negli ultimi anni del dodicesimo secolo, e quella per opera di Cimabue dagli altri che verso quel tempo dimoravano in Firenze.

Il Vasari, onde esaltare maggiormente il merito di Cimabue, dice che all'epoca della morte di questo artista, avvenuta nel 1240, in *Italia era già spento affatto tutto il numero degli artefici* (1).

Quanto sia incompatibile ed esagerata questa asserzione dello storico aretino, è facile ravvisarlo, imperocchè è ben noto esservi stati dei pittori e degli scultori, anteriori almeno di mezzo secolo all'artista fiorentino, e ai quali son dovuti i primi passi che l'arte fece verso l'imitazione della natura. I loro primi tentativi furono come i primi albori di un bel giorno, la di cui aurora fu annunziata dalle opere di Cimabue, ed il meriggio da quelle di Giotto di lui discepolo. Così l'arte andò gradatamente avanzandosi, e sebbene in quelle prime opere si scopra il pennello, o almeno lo stile greco, vi si vede

(1) Nessuna autorità o documento storico troviamo che avvalori l'eccezione del biografo aretino, circa al decroto emanato dalla Repubblica fiorentina intorno all'anno suddetto per chiamare in Firenze maestri greci che insegnassero la pittura. Priva adunque di ogni fondamento storico, debbe dirsi essere stata ideata da quello storico per dar valore al suo sistema; il quale crolla poi intieramente, sapendosi che al tempo di Cimabue, la Chiesa di santa Maria Novella non era stata per anco edificata, e soltanto ne furono gettate le fondamenta nel 1279, e perciò la cappella dal Vasari detta de' Gondi, ove secondo lui dipinsero quei greci pittori appositamente chiamati in Firenze per rimettere la quasi perduta pittura, non poteva nemmeno in quell'epoca esistere.

Molto più grossolanamente ànno errato coloro, che nei dipinti della cappella di santa Anna dell' antica chiesa, al presente posta sotto la sagrestia, ànno indicata l' opera di quei greci maestri di Cimabue, imperocchè è ben noto non essere stata la medesima fondata che nel secolo xiv. dalla famiglia degli Steccuti, e che il suo fondatore vi fu seppellito nell' anno 1360.

sempre un certo miglioramento; e noi avremo occasione di notare che le pitture posteriori all' epoca in cui Giunta Pisano dipinse nella Basilica d'Assisi, formano, se così possiamo esprimerci, tanti anelli che si collegano insieme onde far vedere che l'arte, non a salti, ma a passi graduati sia giunta a perdere interamente quella che dicesi greca maniera. Però è da notarsi nuovamente che i dipinti eseguiti nei primi anni del secolo tredicesimo non sono tutti di pretto stile greco, poichè prima di questo tempo la scuola greca cominciando a cedere, l'arte dovè naturalmente progredire.

GIUNTA — E inoltrata infatti si vede apertamente nei dipinti di Giunta Pisano che, come si rileva dal documento prodotto dal prof. Ciampi (1) nel 1202 era pittore, e nel 1210 già maestro dell'arte in cui era stato rozzamente, e come dice il prof. Angeli (2), istruito da quei pittori greci che dimoravano in Pisa. Il merito di questo artista è tale, che molti ànno creduto rendere un atto di giustizia anteponendolo all'istesso Cimabue, a cui, su i detti del Vasari, si attribuiva il vanto d'essere stato il primo a scostarsi da quel fare greco, e trarre l'arte dalla natura medesima. Veramente nei dipinti di Giunta apparisce tal notabile miglioramento, che posti a confronto con le pitture greche, la differenza ne è assai sensibile, imperocchè questo artista, consultando la natura, e vedendo quanto le opere greche erano ben lontane dal rappresentare la medesima, cercò rimettersi in un altro sentiero, nel quale entrarono poi più felicemente Cimabue

(1) Libro della Sagrestia pistoiese de' belli arredi.
(2) Collis, Amoenitates ec. lib. 2.

e Giotto, e tutti coloro che sono il vero ornamento dell'arte.

Un attento esame, che porteremo su le opere di Giunta, ci porrà nel caso di conoscere in quali punti egli facesse avanzare l'arte, la quale da quel momento cominciò a migliorare non pure nel disegno e nel piegare dei panni, ma nella composizione, in cui l'artefice pisano mostrò così grandiose idee, tanto nel concepire le storie, quanto nell'arricchire le medesime con gran copia di figure, ragionevolmente disposte, che avendo riguardo all'infanzia della pittura, si può dire con sicurezza, che quei dipinti sono un vero prodigio. Certo che in quelle tenebre non potevasi sperare di più di quel che fece Giunta, il quale è tanto più ammirabile, quanto più si riflette che egli dipingendo non ebbe sotto l'occhio veruno esemplare che avrebbe potuto servirgli per modello d'imitazione. Infatti qual'è l'opera greca che per invenzione, composizione, disegno, colorire e ombreggiare, possa paragonarsi a quelle fatte da Giunta in san Piero a Grado a Pisa e nella superiore chiesa di san Francesco d'Assisi? Quella bontà che vi si ammira è l'effetto unicamente del suo ingegno da cui fu guidato nei primi passi che ei fece onde allontanarsi, per quanto gli fu possibile, dall'imitazione di quella goffa greca maniera. Sono in quelle composizioni certi panneggi, cui l'artista à piegato guardando il vero, quantunque non siano punto lontani da quella secchezza allora dominante; il disegno in generale è buono, le tinte e le ombre sufficientemente degradate, le teste con qualche espressione, tutto insomma in quelle pitture accenna che l'artista aveva tenuta una migliore via di quella segnata dai maestri greci.

Quelle storie in san Piero a Grado, a quattro miglia da Pisa, sono il più prezioso monumento dei primi progressi dell'arte italiana e del sagace giudizio di Giunta, il quale sin d'allora aveva conosciuto che il metodo dei suoi maestri non poteva condurlo per dare alle sue rappresentanze un'apparenza più conforme alla natura. Già pare che egli precedentemente ne avesse dato i primi saggi, ove si ritenga che quel quadro che dalla chiesa di san Silvestro passò nell'Accademia di Pisa, e rappresentante Gesù Cristo fra la Madonna, san Giovanni, santa Caterina e san Silvestro, sia un'opera del suo pennello, considerando la maniera con cui è dipinto, che è molto simile a quella delle pitture di Giunta, e non conoscendo altri artefici, fuori di lui, che in Pisa nei primi anni del tredicesimo secolo dipingessero con migliore metodo di quello usato sin'allora dagli artisti greci. In questo dipinto si scopre chiaramente lo sforzo dell'artefice per affrancarsi da quella goffa maniera dei suoi maestri, e quantunque la testa del Salvatore e del Santo titolare conservino tuttavia il fare greco, quella poi della Vergine, e principalmente di santa Caterina, e più anzi quella del san Giovanni, che è la migliore, fanno vedere quanto egli fosse felice nei suoi tentativi. Ed il suo stile non solo è manifesto nei tratti di quelle fisonomie in cui già si scorge una certa gentilezza e una tal quale soavità, ma nell'atteggiamento delle mani, nella sfilatura dei capelli e nella condotta dei panni arabescati.

Venendo ora alle pitture di san Piero in Grado, veggiamo in esse un avanzamento più notabile per essere state fatte posteriormente a quelle di san Silvestro.

Esse sono disposte in tre ordini, e nel primo si vedono effigiati tutti i papi da san Pietro fino a Giovanni XIV; nel secondo trentadue storie delle vite dei due principali apostoli del Cristianesimo, e nel terzo, che è il superiore, sono finte tante finestre interamente aperte o a metà, e in ciascuna di esse v'è dipinto un angelo affacciato. Benchè non abbiamo una esattezza storica per poterle con sicurezza ascriverle a Giunta, non abbiamo d'altronde ragione da dubitarne, imperocchè il loro stile non è punto dissimile da quello con cui sono condotte le pitture di san Francesco d'Assisi.

È disgrazia però che la maggior parte di esse siano già rovinate, ma da quelle che rimangono si può sempre vedere il merito non comune in quei tempi dell'artefice pisano. Certo che la rappresentanza della deposizione del corpo di san Pietro nell'urna, che è una delle meglio conservate, ci mostra l'arte, non più come una rozza imitazione della natura, ma così migliorata dalla sua primitiva goffaggine, che i suoi ulteriori progressi non potevansi più mettere in dubbio. Se esaminiamo la composizione, vi si ammira una aggiustatezza, che non si crederebbe trovare in un'opera così antica, ove la nobiltà del santo Vescovo che fa parte di quella pietosa cerimonia, l'espressione di dolore di quella donna piangente, e del vecchio che tiene una mano alla barba, le giuste proporzioni delle mani, l'aria delle teste, il piegare dei panni ed il modo con cui erano coloriti, lasciano vedere una pratica che invano si cercherebbe nelle opere greche.

Nè meno bello è quell'altro quadro che rappresenta il trasporto dei corpi dei due santi Apostoli nel cimitero

di san Sebastiano, ed in questa pittura vi è una novella prova dell'abilità non volgare di Giunta Pisano, il quale è stato abbastanza felice nell'esprimere, nelle due donne genuflesse a sinistra con le mani giunte, il dolore e la divozione. E ugualmente felice ci fu nel resto della composizione, imperocchè l'espressione del volto e l'atteggiamento di quei giovanetti a destra, e specialmente di quello che solleva con la mano un lembo del panno che par debba ricoprire i due santi, è così ben dimostrata, che manifestamente ci rende sensibile la superiorità di Giunta su i suoi maestri, e perciò dei progressi dell'arte operati dall'artefice di Pisa, pria che comparissero al giudizio del pubblico le pitture di Cimabue.

Tanto progresso non solo è palese nei dipinti di san Piero a Grado, ma molto più in quei della gran Basilica d'Assisi, i quali, a quanto pare, per essere posteriori a quelli di Pisa, mostrano un avanzamento nei precetti dell'arte veramente grande. Di quelle pitture oggi non rimane quasi più nulla, ma dalle relazioni di quei che le videro, e dalle stampe che ne sono state fatte sull'originale, è noto avere egli dipinto la Crocifissione, la Caduta di Simon Mago, l'Assunzione di nostra Donna al Cielo, il Martirio di san Pietro e varie altre cose. Queste due ultime composizioni parvero al Vasari sì belle, tanto lontane dallo stile greco e grandiosamente ideate, che, non bene informato del loro vero autore, le attribuì a Cimabue. Ognuno vede bene che lo storico aretino elogiando in tal modo quei dipinti, mentre à creduto fare emergere sommamente il merito dell'artista fiorentino, à indirettamente dimostrato quanto valesse Giunta Pisano, del quale ei tace interamente.

Il quadro della Crocifissione, fra tutte le opere a fresco che egli fece in quella chiesa, non solo è il meglio conservato, ma sin'anco il più pregevole. Il Redentore è confitto in croce con quattro chiodi, posando i piedi sopra una specie di sostegno, mentre attorno lo strumento della sua passione libransi su le ali molti angeli, dei quali alcuni raccolgono il prezioso sangue sgorgante dalle aperte ferite, ed altri, oppressi ancora dal più vivo dolore, quasi aspettano ricondurre al padre la grand'anima del divin figliuolo. A piè della croce è genuflesso devotamente un frate, e par che fosse il ritratto di fra Elia, da cui fu commessa quell'opera grandiosa. Da un lato, a sinistra, fra la turba degl'infedeli, è la Madre svenuta fra le braccia delle Marie, e dall'altro in varii atteggiamenti di dolore sono gli Apostoli e i Discepoli.

Considerando la gran copia delle figure che compongono questa rappresentanza, e la grandiosità con cui è inventata, ove non si volessero tenere in conto gli altri pregi, si dovrà sempre accordare all'artefice pisano il vanto d'essere stato il primo che, affrancandosi dalla influenza greca, colorisse grandi storie; in guisa che non solo ci è in quell'opera una vasta composizione, che, se non erro, niuno aveva ancora tentato, ma vi si vede che Giunta aveva dell'arte migliori cognizioni di quanti mai maneggiassero in quell'epoca il pennello. Vi sono panni piegati discretamente, colori ben compartiti e variati, un chiaroscuro inteso sufficientemente, contorni segnati senza scorrezione, e, quel che è più commendabile, giuste proporzioni, conveniente espressione, non che una nobiltà specialmente nelle teste degli Apostoli e dei Discepoli, da far maravigliare chiunque ne faccia un

confronto con le opere che eseguivansi in quei tempi. Ognuno però, fra tanto miglioramento, vi osserverà ancora qualche reminiscenza della pratica degli artefici greci, specialmente nelle vesti degli angeli che volano attorno la croce, imperocchè le vestimenta ne coprono interamente le estremità del corpo, e svolazzando finiscono, secondo l'espressione del Vasari, in aria.

Nell'altro quadro però in cui vedesi Gesù Cristo che porta in cielo l'anima di nostra Donna, i quattro angeli che stanno ai lati sono panneggiati come si usò dipoi, cioè in guisa da lasciarne vedere le estremità, e ciò mentre ci fa conoscere essere questo quadro posteriore a quello della Crocifissione, ci mostra come Giunta andasse ad allontanarsi ognora più dai modi praticati dai suoi contemporanei. Oggi quest'opera è in grandissima parte danneggiata, ma si narra che fosse condotta con buona arte, e vi si ammiravano in molte figure, e particolarmente negli Apostoli, che attorno la tomba attoniti rimirano in alto il celeste prodigio, certe teste di buonissimo disegno e di benintesa espressione.

Anco nella composizione rappresentante la Caduta di Simon Mago, l'artista di Pisa diè novella prova del suo talento, tal che il da Morrona (1) elogiando quel dipinto dice che i demoni che precipitano giù il Mago, per la bizzarra espressione e per le tinte convenienti al carattere, sono un portento, rispetto allo stato infantile in cui trovavasi l'arte nell'epoca di Giunta. Malamente poi si giudicherebbe del merito di questo artista dalla stampa del Martirio di san Pietro riportata nell'Etruria Pittrice

(1) Pisa illustrata vol. 2.

e nell'opera del D'Agincourt, imperocchè nella seconda metà dello scorso secolo quella pittura fu rilevata assai barbaramente da un artefice che se ne intendeva ben poco, e la testa del santo, come si vede nell'incisione, è ben diversa dall'originale, poichè essendo mancante per l'intonaco caduto, il disegnatore l'à ideata da sè e l'à fatta assai male. Stando però ai pregi della pittura, di cui si è parlato, e a quel che si narra delle storie dei Nuovissimi, della Vergine, degli Apostoli e delle due Crocifissioni dipinte nelle pareti e nell'arco della tribuna di quella Basilica, siamo indotti a ritenere che la composizione del martirio di san Pietro fosse condotta con tutto il talento che Giunta spiegò nelle altre sue opere.

Infatti, chi potrà negargli un'abilità che egli in quel tempo non divise con niuno di quanti artefici vi fossero? Noi già abbiamo visto come egli col proprio ingegno si elevasse al di sopra di tutti i suoi contemporanei, e quantunque quelle pitture siano in grandissima parte guaste, o indiscretamente ritoccate e alterate, nondimeno la loro memoria perdurò sempre, ed il nome di Giunta non cesserà mai d'essere registrato nelle prime pagine della storia dei progressi dell'arte. Certo che un artefice che aveva date sì chiare prove del suo talento, non poteva più indietreggiare, e volgendoci infatti a rimirare il Crocifisso che dipinse per la chiesa di santa Maria degli Angeli in Assisi, si vede che egli continuò sempre più ad avanzarsi, imperocchè parmi scorgere in quell'opera una maniera migliore di quella che aveva tenuta sin'allora. Un' altra simile immagine, dovuta parimente a Giunta Pisano, trovasi nella piccola chiesa di san Ranieri in Pisa, e non solo gareggia in bontà con quella

d'Assisi, ma à il pregio d'essere meglio conservata. Sì nell'uno come nell'altra, ai lati della croce di legno, su cui è dipinto il Crocifisso, veggonsi in campo d'oro due mezze figure rappresentanti la Madonna e la Maddalena, e al di sopra della medesima un' altra mezza figura in campo azzurro, con la destra in atto di benedire e con un libro nella sinistra: al disotto poi vi è un'iscrizione, e vi si legge JUNTA PISANUS ME FECIT.

Benchè nel disegno si noti quella secchezza che fu propria di tutte le opere di quel tempo, e le gambe e le braccia sieno piuttosto magre, come le dita delle mani eccessivamente lunghe, nondimeno non v'è pittura di quell'epoca in cui si può ammirare uguale intelligenza anatomica, panni piegati con maggiore facilità e naturalezza, carni comunque bronzine meglio impastate e più sfumate. Se non m'inganno, il Crocifisso di cui parliamo è il capolavoro dell'artefice di Pisa, il quale pare che siasi impegnato perchè in questo dipinto tutto riescisse adequatamente ai buoni precetti dell'arte. E ciò non solo si rileva nella figura del Nazzareno, che io chiamerei mirabilissima per la naturale maniera con cui è atteggiata sul piano della croce, e molto più per la sua rara espressione di dolore, onde quel volto si rende tanto compassionevole; ma nelle tre altre mezze figure che sono ai lati, nelle quali l'apertura degli occhi, la varietà e l'impasto dei colori, i panneggi e l'espressione, il chiaroscuro e la diligenza con che ogni cosa è eseguita, segnano un progresso di cui l'arte non può gloriarsi, se non nelle opere di Giunta soltanto.

Dopo tutto ciò, parmi che niuno possa contrastare a

questo artefice la palma che gli si deve, per essere stato il primo che con qualche felice successo abbia tentato di richiamar l'arte nel verace suo sentiero. Che poi quei dipinti siano del pennello di Giunta, oramai è posto fuori di dubbio, conoscendosi essere stati eseguiti dal medesimo per commissione di fra Elia, Generale dell'ordine dei Francescani. La loro data è quella in cui venne ultimata quella Basilica, cioè nel 1230, come ci à lasciato scritto il prof. Angeli nella citata sua opera, e come è riferito ancora dal Wadingo negli Annali di quell' ordine monastico. Molti altri lavori rimangono pure a far conoscere, e nei quali si scoprono dei pregi impossibili ad ottenersi secondo il metodo di quei pittori greci; ma quelli, dei quali abbiamo parlato, sembrami che bastino a darci una giusta idea del merito di questo artista, che sollevandosi al di sopra di quanti mai allora dipingessero, giunse il primo a portare i veri lumi nell'arte, ed additare nelle sue produzioni la fiaccola chè veniva a illuminare il sentiero della pittura in tutta Europa.

Fin'ora è stato sempre creduto che i riflessi di questa luce da Pisa si estendessero sin verso Siena, e questa credenza è stata fondata sopra un quadro dovuto a Guido Senese nella cappella Malevolti della chiesa di San Domenico. Esso porta la data del 1221, e rappresenta la Vergine a sedere col suo fantolino in braccio, e la bellezza di questa immagine à fatto pretendere che la scuola senese si producesse anteriormente alla fiorentina, a capo della quale è Cimabue, nato diciannove anni dopo la data di quel dipinto. Le ultime ricerche ànno però dimostrata l'ingiustizia di questa preten-

sione, e prove incontrastabili ànno messo in chiaro esser Guido fiorito contemporaneamente all'artista fiorentino, e che perciò la data di quella tavola debbe ritenersi come apocrifa. Nella scuola senese noi addurremo le prove che metteranno in piena luce questo punto della storia artistica, nella quale da ora in poi il nome di Cimabue deve segnalarsi come quello di un artefice che, sulle tracce di Giunta Pisano, operò la quasi completa rivoluzione nell'arte, la quale dopo quel potente impulso datole dal maestro di Firenze, lasciò del tutto la barbara veste bizantina.

Nel tempo medesimo che per opera di Giunta rinasceva la pittura, fra Mino da Turrita, con le sue opere di mosaico mostrava ai pittori qual fosse la via da seguirsi onde con miglior successo trarre l'arte dalle forme e dalla pratica dei greci maestri. Egli prendendo a imitare le statue antiche, o con più probabilità i mosaici fatti in Roma nei tempi meno infelici, superò quanti allora esercitavano quest'arte, e fu tenuto il primo mosaicista che allora vivesse. Uno dei suoi primi lavori è quello della tribuna di san Giovanni in Firenze, che rimonta al 1225, e benchè ceda a quelli che ci fece posteriormente, tuttavia la composizione, il disegno, le forme e le proporzioni sono meglio intesi che nei mosaici e nelle pitture che si facevano in quell'epoca. Assai più inoltrato ci pare nell'altro mosaico che tuttora si vede nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma, ove mostrò tal possesso dei precetti dell'arte, e tale idea del bello, che fa maraviglia vedere quell'opera così bene condotta.

NICCOLÒ PISANO. — Frattanto che i lavori di Giunta e

del Turrita offrivano agli artisti l'adito onde riconoscere con quali principii bisognava fondare l'arte per inalzarla nuovamente a quell'eminenza da cui era scaduta, la statuaria risorgendo pur essa, per lo scalpello di Niccolò Pisano, veniva ad essere la maestra e la guida della pittura. Questo artefice colpito dalla bellezza dell'arte antica, seppe con sottile accorgimento aprirsi davanti una novella via, e togliendo a modello di studio e a norma di scuola le opere dell'antichità, diè agli altri l'esempio perchè il seguissero. Col di lui esempio infatti si comprese meglio il modo di rappresentare la natura, di scegliere le forme, e dare all'arte quella dignità che si faceva ancora desiderare. A questi precetti egli accompagnò la fecondia dell'immaginazione nell'inventare, il giudizio nel disporre le figure ed il sentimento nello esprimere gli affetti, e sebbene egli imitasse unicamente le belle forme dell'antico, mostrò quanto i suoi lavori, più di quelli di ogni altro, si accostassero al vero della natura. In tal modo i pittori e gli scultori s'avvidero che per far bene era mestieri attingere all'originale, o a dir meglio, compresero la necessità di rimettersi allo studio della natura, come il solo mezzo capace di dar luogo ad un altro stile di perfezione e di verità.

Niccolò Pisano, grande scultore e famoso architetto, fu il primo che cominciasse a squarciare le tenebre della barbarie nel tempo in cui i pittori e gli scultori camminavano ancora nell'oscurità di quella notte profonda. Furono gli studi fatti su i bassirilievi antichi che gli mostrarono la luce vera che doveva guidarlo nella sua disastrosa novella carriera, e studiando profondamente

il sarcofago (1) che servì di tomba a Beatrice, madre della celebre contessa Matilde, giunse ad imitare la bellezza di quelle figure, e formarsi così uno stile, che lo distingue da tutti i maestri di quell'epoca per le arie delle teste, per la verità delle forme, e la semplicità con la quale sono gettati i suoi panneggi.

È sorprendente che questi stessi bassirilievi erano stati visti da molti altri artefici dei quali però niuno ne aveva ancora distinto le bellezze. Questo ci fa conoscere lo spirito penetrante del Pisano, il quale, comminando al par dei suoi contemporenei nell' oscurità del secolo, seppe con la guida del suo intelletto ritrovare la strada che doveva metterlo nella luce, e operare un cangiamento nelle idee di un popolo intero, una rivoluzione in tutto il campo dell'arte.

Malgrado la confusione che talvolta regna nei suoi componimenti, e le corte proporzioni talora delle sue figure, le opere del Pisano diedero la prima scossa che doveva abbattere interamente le ferree porte della barbarie, ed i suoi felici sforzi, agevolati potentemente da Donatello e da Giotto, ottennero quindi il completo trionfo dell' arte rigenerata.

Per apprezzare convenientemente il talento di questo grande scultore, e quanto efficace fosse la sua riforma nell' arte, è d'uopo osservare le sue mirabili produzioni, nelle quali lo stile ci fa conoscere che tutta la bontà del suo scarpello derivò principalmente dall'attento esame che egli fece su i monumenti della classica an-

(1) Trovasi nel Camposanto di Pisa, e rappresenta la storia d'Ippolito e Fedra; benchè molto danneggiato, è sempre in stato da farci conoscere la maestria dello scalpello dell' artefice greco, a cui è dovuto.

tichità. L'arca di S. Domenico a Bologna lo dimostra evidentemente, e questo lavoro, in cui varii sono i fatti che vi si vedono rappresentati, è una delle più belle opere che Niccolò abbia mai fatto.

I pregi che vi si ammirano superano qualunque espettazione, e la castigatezza e la sobrietà della composizione, l'eccellenza del disegno, la giustezza delle proporzioni, i bei panneggiamenti, la verità dell'espressione delle figure variate con semplicità e senza affettazione, ci fanno vedere qual profitto Niccolò sapesse trarre dai suoi studi su i marmi antichi, cui sembra aver egli studiati anche in Roma, pria che si portasse in Bologna. Dei bassirilievi che adornano quest'arca, è mirabilissimo quello in cui è figurato un giovinetto morto per caduta da cavallo, che gli sta dinanzi genuflesso, mentre i genitori dolentissimi pietosamente implorano da un santo il miracolo del loro estinto fanciullo.

Ma i più bei monumenti dello scarpello di questo insigne artefice, sono il pulpito del Duomo di Siena, e quello di S. Giovanni in Pisa, nei quali fra le altre storie, tutte magistralmente eseguite, scolpì il Giudizio finale, e nel rappresentare questo terribile argomento, non solo fe' vedere quale slancio avesse la sua ardita immaginazione, ma mostrò come egli studiando e imitandol'antico, divenisse il vero rinnovatore delle arti del disegno.

Considerando l'epoca oscura in cui egli fiorì, essendo mancato ai vivi nel 1278, la nostra ammirazione per questo artefice diviene ancora più grande, e l'intelligenza anatomica nelle figure dei nudi, specialmente negli uomini risorti, l'ardire delle movenze, la maestria con che sono mirabilmente eseguiti certi scorci difficili,

la finitezza del lavoro, il fuoco della composizione ci convincono che per opera di Niccolò Pisano l'arte uscì dal barbarismo bizantino a passi giganteschi; vi sono teste stupendissime, e qualche figura è d'un magistero mirabilissimo.

Dante non aveva peranco dato fuori il suo meraviglioso lovoro, eppure la maniera con la quale il Pisano espresse in questi marmi la resurrezione, e la punizione dei reprobi, è veramente di un effetto e di una intelligenza grandissima. La composizione è divisa in due parti, e da un lato sono i benedetti del Signore, chiamati alla gloria dei cieli, e nell'altro i dannati spinti e tormentati nel baratro infernale. In mezzo a questi, in forme gigantesche, l'imperatore del doloroso regno ghermisce con ambe le mani due peccatori, traendone uno dalle terribili fauci di un mostruoso demonio che l'à per metà ingoiato.

È impossibile immaginare con quanta verità e varietà di atti e di espressioni abbia l'artefice Pisano scolpito questa terribile scena, ove or vedi un monarca che portando ancora in capo il suo regal diadema, con le mani giunte, e la fronte china, disperato e pieno d'amarezza pare che tutto sia immerso nell'idea della passata grandezza, e della presente sua miseria; or un frate che con apparente devozione si raccomanda a mani giunte a un Angelo, dal quale viene respinto per piombare eternamente nelle pene interminabili dell'inferno; or una donna di leggiadre forme, sedente e vista di schiena col volto in profilo, inorridire e spaventarsi nel sentirsi afferrare per le spalle da un demone, ed in mezzo a loro altri penanti e tormentati crudelmente.

Vedi una donna col crine disciolto, e coprendosi con ambe le mani il volto, mostra in quell'atto la sua estrema angoscia. Un uomo atrocemente tormentato da un mostro, che gli sta divorando la spalla sinistra, nell' istesso suo grande spavento, spasima per vivissimo dolore; da cui è similmente travagliato quell'altro, le di cui membra sono fieramente compresse dalle infernali ugne di Lucifero. Altri paiono atterriti dalle pene e dai tormenti che sono loro preparati, e un di essi rivolto in ischiena, si para con una mano l'abbagliante luce dell'angelo che gli è vicino, e negli atti e nei moti delle sue membra si vede meravigliosamente significato con grande verità il dubbio che gli resta ancora della gloria o della pena che lo attende. Questa figura è di una esecuzione e di un effetto sorprendente; essa è invero degna della classica epoca del divino Michelangelo.

Quindi è una donna che capovolta precipita nell'infernale abisso, un guerriero afferrato per la gorgiera da un demone, un peccatore miseramente straziato, o che grida per la sua pena insopportabile, o inorridisce alla vista del mostro che rabbiosamente gli si avventa, o è compreso da estremo terrore, sentendosi abbrancare dallo spirito d'Averno. Il dolore, l'ira, la disperazione, lo spavento ed il timore vi si vedono espressi con magistero mirabile, con profonda cognizione delle umane passioni; ed in tutto è verità, convenienza, intelligenza grandissima.

Bella è ancora l'altra scena, ove sono gli antichi patriarchi, i quali ragionando con gli angeli sembrano stupefatti del fiero sterminio dei maledetti da Dio. Maestose e venerabili sono le loro figure, ed assai espressive pa-

iono quelle di coloro che destati dal sonno della morte, confusi ed incerti della loro sorte attendono ansiosi la loro irremovibile sentenza. La gioia ed il gaudio brillano nel volto di quelli che ànno meritato la gloria dei cieli, e come in questi è espressa assai bene la loro beatitudine, così in quelli sembrami non potersi significare con più verosimiglianza ed effetto la speranza ed il timore.

Varie altre storie adornano questi due preziosi monumenti della scoltura risorta, e l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, la Strage degli Innocenti, la Crocifissione, ed altre ancora sono quasi identificamente trattate in ambidue questi pulpiti; i quali, per la grandiosità dello stile, per l'eleganza della composizione, la bellezza dell' invenzione, la naturalezza degli atti, la verità delle forme, sono le opere più stupende che sieno comparse anco in tutto il secolo decimoquarto. In questi marmi l'imitazione dell' antico è sensibilmente manifesta, imperocchè nel pulpito pisano si vedono delle figure, le quali, più che imitate, sembrano una copia del Bacco barbato del vaso greco, che vedesi nel Camposanto; e la scena dell'Adorazione dei re è una perfetta imitazione della Fedra del celebre sarcofago che trovasi nel medesimo luogo.

Niccolò, imitando quelle antiche opere, ridestò l'arte dal suo assopimento, rigenerandola in tutte quelle parti onde una rappresentanza avesse tutte le apparenze della verità. L'invenzione, le forme, la disposizione, e gli affetti furono allora trattati con quello slancio d' immaginazione, con quella verità, con quel giudizio, e con

quel sentimento, che mostrarono poi i rigeneratori della pittura, Giotto e Masaccio.

Egli fu ancora un architetto grandissimo, e Michelangelo col suo potente ingegno ammirava sommamente la chiesa di Santa Trinita a Firenze, edificata da Niccolò; su i disegni del quale fu innalzata in Padova la chiesa del Santo, ed in Pisa il campanile degli Agostiniani, che servì di modello a Bramante. Anco in queste opere architettoniche Niccolò mostrò un talento grandissimo, e bisogna dire che le sue produzioni sparsero un immensa luce nell'arte, la quale da allora in poi progredì con una rapidità prodigiosa.

Oltre il suo figliolo Giovanni che imitò l'antico con minor successo del padre, e a cui è dovuto il grande altare di S. Donato in Arezzo, che costò trentamila fiorini d'oro, Niccolò formò alla scultura Arnolfo di Cambio, l'autore della tomba di Bonifazio VIII in S. Pietro di Roma, l'architetto che edificò il sontuoso e magnifico Duomo di Firenze, e la bella chiesa di S. Croce, ove riposano le ceneri degl'illustri italiani. Entrando per la prima volta in questo tempio, mi son sentito tutto compreso di profonda venerazione alla vista di quei marmi che, eternando la sacra memoria di quei grandi, mostrano allo straniero la vera gloria dell'Italia nostra. Un brivido mi scese per tutte le membra, quando mi volsi ad onorare l'altissimo poeta, e non altrimenti fu l'effetto che provai volgendomi alla tomba del fiero e terribile tragico, che fremente d'amor di patria, e pieno di speranza, a questi marmi venne spesso ad ispirarsi. Ma quando il monumento vidi di quel grande che alle genti svela di che sangue gronda lo scettro dei regnatori, e l'arca

di colui che il soffio della vita quasi infuse nel marmo col suo scarpello, e di chi vide rotarsi più mondi, e il sole irradiarli immoto, te beata, gridai, Firenze,

> . . . . chè in un tempio accolte
> Serbi l'itale glorie uniche forse
> Da che le mal vietate Alpi, e l'alterna
> Onnipotenza delle umane sorti,
> Armi e sostanze t'invadeano, ed are
> E patria, o, tranne la memoria, tutto.

Si è cercato sostenere da alcuni scrittori municipali che Giotto ricevesse il grande impulso di togliere la pittura dal barbarismo bizantino studiando le opere di Niccolò Pisano; ma oltre che la storia non fa per nulla menzione che i marmi dello Statuario di Pisa sieno stati l'esemplare che risvegliò il potente genio del sommo fiorentino, dal parallelo del loro stile, si vedrà di leggieri che l'uno abbia tratto il suo disegno e l'elevatezza dei suoi concetti da fonti ben diverse da quelle, ove l'altro attinse le bellezze che rendono tanto ammirande le sue produzioni. Veggiamo infatti che Giotto siasi, più che ad altre opere, ispirato spesso agli antichi mosaici di Roma e di Ravenna, modellando la forma delle sue figure su la natura viva; mentre il Pisano, togliendo il pensiero delle sue rappresentanze da monumenti pagani, servilmente ne imitò la composizione, le arie delle teste, le attitudini, il piegare dei panni, ed abbiamo visto come nella figura di un'Apostolo ritraesse il Bacco barbato greco, e nella Vergine santa copiasse la Fedra del sarcofago. Se non altro, la divergenza delle loro ispirazioni basterebbe a provare come Giotto si avanzasse nell'arte, arricchendola di nuove fattezze, indipendente,

mente dall'influenza che lo Statuario pisano avesse potuto esercitare sul di lui pennello.

D'altronde le medesime opere sulle quali Niccolò modellò le forme delle sue figure erano parimente alla cognizione di Giotto, il quale non merita il titolo di restauratore dell'arte, solo perchè ne migliorò totalmente la forma bizantina, ma per avere aggiunta alla medesima quell'ideale d'espressione che l'arte pagana non à posseduto giammai e che non fu nemmeno raggiunto dallo Statuario di Pisa, il quale imitando quei marmi pagani, non fu capace d'infondere nelle proprie produzioni quell'incanto, quella ineffabilità che nel nostro cuore versano le opere cristiane. La rivoluzione, perchè l'arte rigenerasse, non limitavasi unicamente nel dirozzamento tecnico della medesima, ma doveasi estendere nella parte spirituale, nell'elevatezza del concetto, conforme alla sublimità dei soggetti trattati dalla nuova arte cristiana. La quale nella sua grandezza, nella sua potenza inspiratrice di casti e soavissimi affetti, di nobili pensieri, esigeva il predominio dello spirito sulla materia, senza di che sarebbe stata sempre incapace di ravvivare l'anima, di scaldarla con la celeste fiamma della religione. Or questo trionfo dell'arte spiritualizzata fu unicamente opera di Giotto, e non del Pisano, che si contentò soltanto di migliorare la forma, sicchè l'arte per lui non avvantaggiò che tecnicamente, mentre per il pittore fiorentino progredì tecnicamente e spiritualmente: Giotto fu dunque il vero rigeneratore di tutta l'arte cristiana.

L'ideale ascetico è l'elemento precipuo della pittura cristiana, e sbandito questo, si distrugge intieramente

tutta la spiritualità e l'efficacia di quest'arte sublime, la quale, siccome informatrice di concetti divini, rifugge da ogni bellezza materiale, per attenersi unicamente a tutto ciò che à dell'incorporeo, dell'etereo, del celestiale atto a dare l'idea degli esseri soprannaturali che rappresenta. Or questa potenza di figurare spiritualmente gli enti del cielo non è stata mai della forza dell'arte pagana, la quale nel divinizzare gli uomini per valore, o per vizi estremi famosissimi, altro mezzo non conobbe per rappresentarli al di sopra dei mortali, che quello di effigiarli corporalmente bellissimi, ed è facile perciò comprendere che l'arte in quella deificazione della materia adagiavasi mollemente in mezzo ai fiori d'una sensuale voluttà. Or il Pisano, imitando di quei marmi antichi sin anco le arie delle teste, non à potuto che materialmente rinnovare l'arte, la quale per rinnovellarsi nella sua individuale spiritualità, abbisognava di ben altri elementi che quelli, e questi elementi non furono ritrovati che da Giotto, il quale diè spirito e vita all'organismo inanimato dello Statuario di Pisa.

Nondimeno dovrà convenirsi che non poco gli esempi di Niccolò Pisano abbiano dovuto contribuire a svegliare la mente degli artefici di quel tempo, e se non altro, egli indicò a coloro che entravano nella difficile carriera delle arti, quale era la via che dovevano seguire perchè l'arte imbarbarita escisse dalle grettezze bizantine. E veramente in quel lungo sonno dello spirito umano, gli esemplari mostrati dallo scultore di Pisa erano i soli che potessero far vedere agli artisti come debba imitarsi la natura, allo studio della quale a rivolgersi da allora in poi gli artefici incominciarono.

Cimabue — Il primo a sentire il bisogno di prendere la via tentata da Giunta e dal Turrita, e meglio indicata da Niccolò Pisano, fu Giovanni Cimabue, il quale ricorrendo allo studio della natura si formò uno stile più naturale, ed è perciò che i suoi dipinti mostrano su i precedenti un sensibile miglioramento nel disegno, nella scelta delle forme, nelle pieghe delle vesti, nel colorito, nel chiaroscuro, nelle mosse, nella composizione ed in tutte le altre parti, che riunite insieme e condotte a perfezione costituiscono l'arte fondata sul vero bello.

Di varie opinioni si sono trovati gli storici nel dare ragguaglio del merito artistico di Cimabue, e vuole il Vasari che egli abbia fatto progredire sommamente l'arte, cosa che gli viene del tutto negata dal padre Guglielmo Della Valle. Io non so davvero con quanto fondamento questo scrittore abbia potuto opporsi al parere dello storico d'Arezzo, quando egli stesso non avrebbe potuto mostrarmi in quell'epoca un'artefice che pareggiasse in merito il maestro fiorentino, il quale seppe allontanarsi, per quanto potè, dall'imitazione bizantina, e volgendosi alla natura, ne studiò le teste, le forme, le vesti, onde riescì a migliorare il disegno, rendere più gaio e più morbido il colorito, più benintesa la disposizione dei lumi e delle ombre, disporre con più intelligenza le figure, vestire più al naturale ed esprimere nei volti il vero sentimento dell'animo.

Uno dei caratteri principali delle pitture di Cimabue è la grandiosità della composizione e l'energica espressione che ei dar sapeva alle teste degli uomini, ed in particolare a quelle dei vecchi, che poco meglio ànno i moderni saputo rappresentare. Non può dirsi però che

Cimabue fosse un artista portato per le cose gentili, poichè uno dei difetti che si notano nelle sue pitture, è appunto quello di non aver dato ai volti delle sue Madonne un bello, vero e perfetto, come peccò ancora nel poco variare le forme degli Angeli, tantò che sembrano essere modellati tutti l'uno sull'altro. I suoi dipinti fanno ancora desiderare maggiore armonia nel chiaroscuro, ed il suo colorito che spicca sempre da un fondo azzurro, benchè sia migliore di quello di Giunta, à pure qualche cosa che risente di crudezza. Tuttavia Cimabue fu un pittore che spinse l'arte al di là da dove l'avevano lasciata i suoi predecessori; ed io credo che come i dipinti di Giunta in Assisi gli furono di stimolo a far meglio di chi l'aveva preceduto, così le pitture dello artista di Firenze, eseguite in quella stessa Basilica e altrove, eccitarono in Giotto il desiderio di dare all'arte novella quella perfezione che ancor le mancava.

Per far vedere come Cimabue avanzasse i pittori di quel secolo, avremmo voluto riportare l'intaglio di quella tavola che egli dipinse per la chiesa di Santa Maria Novella, e rappresentante la Vergine col Bambino sul ginocchio e sei Angeli attorno in atto di adorazione. In questa pittura si scopre una larghezza di stile, una naturalezza di colorito, un tinteggiare specialmente nelle vesti, e un contornare, una maniera insomma più perfetta di quella con la quale l'artefice di Pisa condusse le sue opere.

Nè minor talento ci dimostrò quando dipinse il Martirio di santa Cecilia, che oggi trovasi nella Galleria degli Uffizi, e quest'opera, benchè dei suoi primi anni, quanto le altre che fece per la chiesa di Santa Croce, lo

accreditarono siffattamente, che fu allora tenuto per il Principe della Pittura. E veramente il Crocifisso che ancora ivi si vede, mostra nel disegno un miglioramento sì grande, ed è sì ben conservato con tal freschezza di colori, che stando a quella vivezza di colorito, quasi si direbbe essere quello un dipinto di un tempo assai più prossimo a noi.

Così Cimabue cominciò a levare grido di valente artista per quei tempi, e desiderando i Frati di san Francesco in Pisa una gran tavola per la loro chiesa, ne affidarono l'incarico all'artefice fiorentino che dipinse con la sua bella e nuova maniera la Vergine col pargoletto Gesù, che da Pisa passò a Parigi, ove tuttora si trova. Anco quest'altra pittura per lo stile del disegno, la vivacità, la morbidezza ed il compartimento dei colori, il piegar dei panni, per i lineamenti dei volti, per l'espressione e gli atteggiamenti, fu molto laudata, ed allora si ebbe ben altre ragioni per concedere incontrastabilmente a Cimabue la palma della pittura in Italia.

E più di ogni altra cosa, la bontà di quest'opera contribuì molto, perchè l'artefice di Firenze fosse chiamato in Assisi a dipingere nella chiesa di san Francesco; ove, vuoi che fosse spronato dalla grandiosità architettonica di quel sontuoso tempio, vuoi dalla vicinanza degli affreschi di Giunta Pisano, s'innalzò sopra sè stesso, e l'arte fece novelli progressi. Benchè di quelle pitture d'Assisi molte siano perite, e quelle che rimangono siano un po'guaste, possono nondimeno riguardarsi come le più belle e le più vaste produzioni, nelle quali Cimabue fece grande sfoggio d'immaginazione, mostrò assai maggiore possesso dei principii del disegno,

più intelligenza nelle forme; anzi in alcuni di quei quadri si vedono interamente allontanati i modi usati dai maestri greci nella disposizione delle figure, nelle proporzioni e in tutte le altre parti della pittura.

Da principio, specialmente nella composizione, seguì il metodo dei pittori di quell'epoca, ed infatti il Vasari medesimo, che cercò far prevalere Cimabue sopra ogni altro artista contemporaneo, non à negato d'avere quegli talvolta imitato i greci, sebbene siasi guardato sempre di cadere nella loro goffa maniera. Ne abbiamo la prova nel quadro della Deposizione di Gesù Cristo nella tomba, e in quello della sua nascita, ove, malgrado che la disposizione delle figure sia condotta secondo lo stile della vecchia scuola, tutto però accenna un movimento ed una forza d'espressione, non ancora mostrata da niuno di quei pittori. Il disegno stesso è assai meno rettilineo, i panni piegati con più giustezza, e le proporzioni, comunque grandi, sono conservate molto bene.

In altre composizioni è sparita ogni ombra di stile greco, e rimirando quella della Caduta degli Angeli rubelli, della Creazione dell'Uomo e della Discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, vi si vede un avanzamento veramente considerevole. Qui il Cimabue non comparisce più quale era stato altre volte l'imitatore degli antichi maestri, ma, aprendosi da sè un'altra via, introduce nell'arte una maniera totalmente nuova e affatto italiana. E con tanta originalità parmi che egli dipingesse le storie del vecchio e del nuovo Testamento, oggi in gran parte già guaste, nella facciata della chiesa, e ugual novità di stile mostrò parimente nelle volte, ove effigiò con

gigantesche proporzioni, ma esattamente intese, i quattro Evangelisti e i Dottori della Chiesa, e queste figure tanto per la loro grandiosità, quanto per essere ben disposte e con franchezza e vigore colorite, possono riguardarsi come un bellissimo monumento dell'arte rinnovellata. Il Vasari le' à lodate moltissimo, e dice che quest'opera, veramente grandiosa e ricca e benissimo condotta, dovette fare in quei tempi stupire il mondo, atteso che l'arte in quell'epoca era miseramente trascurata, ed a lui medesimo, che la vide nel 1563, parve così bellissima, che sorprendevasi *come in tante tenebre potesse vedere Cimabue tanto lume.*

Non ci tratteghiamo a parlare delle tre storie del Salvatore, dipinte, come dice lo storico aretino, con molto disegno, nel chiostro di Santo Spirito in Firenze, poichè di esse non avanza più nulla; ma invece ci tratterremo su la tavola che Cimabue aveva dipinta per la chiesa di Santa Trinità, e che oggi trovasi nella Galleria dell'Accademia delle belle arti di Firenze. Rappresenta la Vergine col bambino in trono, sostenuto da otto angeli, e in basso i quattro profeti in mezza figura. Benchè la figura di Nostra Donna nella mossa specialmente e nella disposizione generale non sia tanto lontana dalle idee della vecchia scuola, i tratti però della sua fisonomia, lo stile del disegno si scostano moltissimo dall'antica maniera, e più distanti parmi che siano gli angeli, e principalmente i profeti, immaginati così grandiosamente, e con sì bel carattere di teste, che per quei tempi sono opere affatto stupende.

Considerato tutto, parmi non potersi sicuramente negare a Cimabue il primato su tutti i suoi contempo-

ranei, e non pure per essersi affrancato dall'influenza greca, nobilitando le fisonomie, e migliorando ogni altra parte in guisa che sparve l'antica grettezza nel vestire, la durezza nel piegare, e la rigidezza nell'atteggiare le figure, bensì per essere stato il solo che in tutta la seconda metà del secolo decimoterzo, ed anco nei primi lustri del novello secolo, promovesse l'arte con un impulso veramente grande. Il D'Agincourt riporta intagliate varie opere del tredicesimo al quattordicesimo secolo, e in esse si scorge sempre la pratica dei maestri più antichi; in Firenze nella sacrestia della chiesa di San Simone trovasi una tavola d'ignoto autore, il quale pare che fosse coetaneo di Cimabue, leggendosi, benchè malamente, nella medesima in lettere d'oro: ISTAM . TABULAM . FECIT . FIERI . SOTIETAS . BEATI . PETRI . APOSTOLI . DE . MENSE . IUNII . SUB . ANNIS . DOMINI . M . CCC . VIII. Da ciò si viene a conoscere che questa tavola fu dipinta per la già demolita chiesa di San Pier Maggiore, donde in quella circostanza passò ove oggi si vede. Vi è effigiato sopra un fondo dorato san Pietro maestosamente seduto, tenendo un libro e le chiavi nella mano sinistra, e con la destra in atto di benedire, e ai lati due angeli in piedi. Or malgrado che risalga ai primi anni del decimoquarto secolo, rimane sempre al di sotto delle sacre immagini dipinte dal maestro fiorentino, imperocchè vi campeggia quasi tutta la maniera della scuola greca.

Nè in Pisa vi fu, dopo Giunta, artefice da competere con Cimabue, e quello stesso Fra Enrico miniatore che fiorì negli anni della nascita del nostro pittore non può per nulla sostenere il confronto con lui; la tavola del

san Giorgio che in Siena viene indicata come un' opera di un Salvanello, fiorito nel 1262, è inferiore alla Madonna di Guido, e perciò molto più ai dipinti di Cimabue. L'immagine di Nostra Donna, detta comunemente la Vergine del Bordone, che venerasi nella chiesa dei Servi in Siena, è fatta senza dubbio alcuno da maestro Cappò di Marcovaldo fiorentino nel 1261, che nel 1625 leggevasi ancora col nome dell' autore, quantunque nel carattere e nella forma delle teste sia molto lontano dalla maniera dei Greci, nel resto però imitando ancora questi maestri, non può star di fronte alle migliori pitture di Cimabue, che fu soltanto avanzato quando apparvero le opere di Giotto.

E pare che neanco Margaritone, pittore, scultore ed architetto aretino, potesse uguagliarsi al maestro di Firenze, avendo in tutte le sue pitture seguito sempre la maniera dei Greci, dai quali era stato ammaestrato. Più che altro nei suoi dipinti è da lodarsi la diligenza grandissima, con la quale sono condotti, in guisa che quelle sue figure, specialmente in piccole proporzioni, paiono miniature. Infatti Margaritone nei piccoli quadretti riesciva assai meglio che nelle grandi storie; e lo storico aretino, parlando di quella tavola rappresentante Nostra Donna col bambino in grembo, che Margaritone dipinse per la chiesa di Santa Margherita, dice che le piccole storie attorno, come il parto della Vergine, l'Angelo che libera san Giovanni dalla caldaia dell'olio bollente, il martirio di santa Caterina, e varie altre, sono lavorate con maggior diligenza, con più grazia, e condotte con assai migliore maniera, ma da non paragonarsi a quella tenuta da Cimabue. Credevasi che questa tavola fosse

perduta, ma pare di certo che oggi trovisi tra le tavole raccolte in Firenze da Ugo Baldi e Francesco Lombardi. A Margaritone son dovute varie altre opere, tuttora esistenti e ben conservate, ma scorgendosi in tutte la più goffa maniera bisantina, tralasciamo farne parola.

Lo stesso dee dirsi di Gaddo Gaddi, il quale, quantunque non fosse così rozzo come il pittore d'Arezzo, e fiorisse nei medesimi anni di Cimabue, non fece mai opera con stile italiano, per quanto nei suoi mosaici appaia più inoltrato di Andrea Tafi, cui ci da giovanetto aiutò nelle opere di mosaico, che quello fece nella chiesa di san Giovanni di Firenze, senz'arte, come dice il Vasari, e senza disegno. E questo fa vedere che per tutto quel secolo, e nei primi anni del seguente, Cimabue non abbia avuto verun competitore, e sebbene l'Incoronazione di Nostra Signora, fatta dal Gaddi su la porta principale del Duomo di Firenze, per disegno, giudizio e diligenza, fosse allora tenuta per il migliore mosaico che si vedesse in Italia, e in quelle storie delle visioni, delle apparizioni e dei miracoli della Vergine, lavorate parimenti in mosaico dall'istesso artista nell'antica facciata della chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma, si allontanino un po' dalla maniera dei Greci, veggendovisi figure meglio disegnate, più espressive, e più naturali, Cimabue dee dirsi sempre il più grande maestro che fosse in quell'epoca. Il Vasari dice che il Gaddi lavorò pure di pittura, e cita una tavola che nei suoi tempi esisteva ancora nella chiesa di Santa Maria Novella alla cappella dei Minerbetti; ma oggi s'ignora ove essa sia, come non si sa qual sorte abbia avuto il

Cristo citato dal Lanzi, e le altre pitture di cui si fa menzione nel manoscritto del Belli.

Per poco che si rifletta su lo stato dell'arte all'epoca in cui Cimabue cominciò a dipingere, è facile comprendere che i suoi lavori pei quali la pittura cominciava a fare i primi notabili passi, abbiano dovuto rendere celebre il nome dell'artista fiorentino; e tale infatti era divenuto, che Carlo d'Angiò, passando per Firenze, volle onorare l'artista recandosi a visitarlo. E a tanto ci fu indotto non solo dalla fama che precedeva il nostro pittore, ma molto più dal grido che ovunque risonava per una sua Madonna, che egli aveva dipinto per i frati di Santa Maria Novella. Gli elogi che quel principe ne prodigò, produssero tale entusiasmo nell'animo dei Fiorentini, che vollero a suon di trombe e in gran processione condurre la sacra immagine alla chiesa ove essa veniva destinata, e si racconta che, per eternare la memoria di tanta allegrezza, alla via ove era lo studio di Cimabue siasi dato il nome, che tuttora conserva, di *Borgo Allegri*. Ed invero tanta celebrità era ben giusta in un uomo che meglio dei maestri che lo avevano preceduto, e dei suoi contemporanei, aveva richiamata l'arte da quella falsa imitazione, e iniziatala alla scuola della natura; tanti onori convenivano certamente ad un artista di sì gran merito, che con le sue produzioni spandeva i primi brillanti raggi di quella immensa luce che più tardi illuminava quel giorno, in cui Raffaello, Correggio e Tiziano facevano vedere, come i dipinti modellati sul bello vero fossero i soli che rappresentassero un prototipo di perfezione. E pertanto noi consideriamo le pitture di Cimabue,

come l'anello che congiunge i dipinti di Giunta Pisano e di Guido Senese a quelli di Giotto, al quale è dovuta le gloria d'aver creato una novella scuola, da cui cominciò il vero risorgimento dell'arte.

Giotto — Giotto nacque nel 1276 da un tal Bondone in Vespignano, contado a quattordici miglia da Firenze, ove stava a guidare il gregge, quando fu visto alla età di dodici anni da Cimabue a ritrarre dal naturale una pecorella. Tal vista indusse il rispettabile artista a condurre seco in Firenze e iniziare all'arte il giovinetto, che così prematuramente faceva molto sperare di sè. Educato all'arte un'ingegno cotanto felice, se ne videro ben tosto i più brillanti successi, si ebbe in breve tempo l'artista che racchiudeva in sè tutti gli elementi per segnare un'epoca novella, insomma si conobbe in Giotto, nel discepolo di Cimabue, il restauratore della moderna pittura, il fondatore della scuola fiorentina.

Ei dapprima seguì la maniera del maestro, ma da questa imitazione trasparisce d'avere egli preso quel che gli parve migliore, si vede sempre una grazia ed un beltà originale, si scoprono i preludi di un felice pennello che veniva a compiere una delle più grandi rivoluzioni nell'arte. Certo che Giotto nei primi tempi della sua educazione artistica, quando ancora il suo ingegno non aveva compito tutto il suo intero sviluppo, ed i suoi studi non erano così estesi da trovar da sè tutte le risorse per emanciparsi dall'influenza del gusto dei precedenti maestri, non poteva così facilmente di tratto aprirsi una novella strada, e dedicarsi esclusivamente allo studio della natura. Le sue prime pit-

ture infatti, come quelle che fece per la cappella all'altare magiore della Badia di Firenze, che disgraziatamente sono tutte perite, vuolsi che simigliassero a quelle di Cimabue, ma in quella stessa secchezza di stile scorgevasi una certa grazia, ed erano così diligentemente condotte, che non solo si predisse sin da allora quali progressi andava egli a fare, ma che aveva di già pareggiato il suo maestro.

Dal momento però che abbandonò lo stile di quello, e lo studio della viva natura divenne l'oggetto delle sue principali preoccupazioni, svanirono quei miseri avanzi della scuola greco-italiana, ed allora il disegno e la composizione, l'espressione e la simmetria, i panneggiamenti e il colorito acquistarono quella purità e giustezza, quella verità, quella naturalezza e morbidezza per cui l'arte si volse sotto i più felici auspici. Certo che quando Giotto prese a dipingere la cappella del Podestà di Firenze, ove fra gli altri personaggi introdusse il suo grande amico, Dante Alighieri, Brunetto Latini, maestro del divino poeta, e Corso Donati, uno dei principali cittadini di quei tempi, ben grande à dovuto essere la sorpresa di quanti mai videro quelle pitture, non solo per la loro bontà e moderna maniera con che erano condotte, ma per la singolare novità di vedere ritratte al naturale le persone vive. Queste pitture sino al 1841 credevansi perdute, ma in quell'anno per ordine del Governo, e per le diligenti cure del professore Antonio Marini, a cui fu affidata l'impresa, sono state scoperte, e così, quantunque non tutte in buono stato, abbiamo la consolazione di vedere esposte alla pubblica ammirazione quelle opere nelle quali il gran-

de artista fiorentino annunciava i più felici progressi che l'arte andava a fare per opera del suo gentile pennello.

Frattanto i Pisani portavano a fine il loro magnifico Camposanto, e vogliosi di farlo decorare dal primo pittore che allora fosse in Italia, chiamarono Giotto, il quale alla vista delle statue e bassirilievi di scalpello greco-romano che trovò in Pisa, si sentì maggiormente svegliare l'ingegno; ingentilì più il suo gusto; si formò idee più perfette del bello, ingrandì la sua maniera, in una parola divenne un artista più compito. Ad un ingegno così desto, qual era il giovine artista di Vespignano, quei marmi furono i migliori esemplari che potevano offrirsi ai suoi sguardi e alla sua mente, cui egli sin dalla fanciullezza aveva educati ritraendo la natura viva, e fu allora che egli riconobbe la vera via che doveva tentare per imitare a perfezione questa grande maestra originale. Quelle opere, nelle quali tutto si vede condotto con grande perfezione, finirono di ridestare il suo intelletto sul modo di ritrarre la natura, ma i suoi veri progressi furono dopo che Giotto visitò Roma e Ravenna, perchè prima di allora il suo avanzamento era più notabile dal lato puramente artistico, che dalla parte psico-religiosa, alla quale egli arrivò del tutto quando la sua mente fu illuminata dalla luce cristiana di che risplendono i mosaici della città eterna, e quelli che adornano le basiliche dell'augusta Roma dei bassi tempi. Quei marmi altro non potevano mostrare al pittore fiorentino che una più perfetta imitazione del vero, ma che è l'arte quando non è manifestatrice di elevati pensieri, insomma se non è

l'informatrice dei più casti desideri, e delle celesti speranze dell'anima? Qual nerbo, qual vita poteva ricevere l'arte modellata su quei marmi, privi intieramente di ogni sentimento confortatore? Ma Giotto ispirandosi a quei primi monumenti dell'arte cristiana, alle miniature dei sacri libri alluminati dai frati nel silenzio dei chiostri, e, nell'istesso tempo per avanzarsi nel magistero tecnico, traendo profitto da quelle bellissime forme, dalla sveltezza e grazia naturale delle figure, dalla sobrietà e unità della loro composizione, dalla dignità e dal carattere di quelle teste, dal ben panneggiare delle vesti, dalla benintesa espressione, e dalla bella scelta delle pieghe, osservate nelle opere greche, e prendendo a modello la natura viva, rese più perfetta la forma esteriore dell'arte, nobilitandone però la parte che parla all'anima, quella che la rende sublime, ed arte vera, e benchè nel disegno conservasse sempre una certa secchezza, disegnasse le estremità poco esattamente, nascondesse i piedi sotto lunghe vesti per difetto delle buone regole di prospettiva, sparvero tuttavia sotto il suo pennello quei volti ignobili, quella ruvidezza bizantina, quel difetto di ombre, quella sconcezza di atteggiamenti, quelle forme esili, e nel disegno si cominciò a vedere qualche dolcezza, nel colorito più pastosità; insomma apparvero le prime grandi tracce della moderna maniera, specialmente negli affetti e nei movimenti dell'animo, in cui l'artista di Vespignano mostrò un sentimento così profondo, una energia, una efficacia che quelle sue sacre immagini spirano devozione e santità grandissima.

Quanto Giotto profittasse da questi suoi ultimi stu-

di, si vide nel gran Cimitero pisano, ove con amore e diligenza somma, e con tutto il magistero del suo grazioso e gentile pennello, dipinse a fresco sei storie che benissimo corrispondono a quel luogo destinato a raccogliere le spoglie mortali di noi miseri abitatori di questa valle di lagrime. Egli vi espresse i fatti della vita di Giobbe, e con quelle rappresentanze di aspri patimenti, e di acerbe sofferenze, il grande artista à voluto fare allusione come bisogna quaggiù sopportare con pazienza le tribolazioni e gli affanni di questa vita per quindi raggiungere in cielo l'eterna gloria dei beati. Quattro di queste storie sono miseramente perite, e le altre due che rimangono, non del tutto intatte, sono state restaurate nel 1623 da uno Stefano Maruscelli. Nella prima sono rappresentate le disgrazie di Giobbe e da un lato sono i Sabei a cavallo che assalgono le sue mandre, uccidendone i pastori, mentre dall'altro lato si vede la pioggia di fuoco che incenerisce tutti i suoi possedimenti insieme con la casa, ove i suoi figli stavano a sollazzarsi in un solenne banchetto restandone vittima tutti, eccetto un solo che potesse recare al tribolato genitore la terribile notizia. Nella seconda, Giotto espresse Giobbe tutto nudo e impiagato, disteso sul letamaio, ma rassegnato a soffrire con lieto animo le sue tremende sventure, malgrado che i suoi amici, seguiti da molti servi e cavalli, tentassero rimoverlo dalla sua rassegnazione. Quindi nella parte destra del quadro fece l'olocausto preparato al Signore dei Cieli, che apparisce ai tre amici di Giobbe; e benchè questa composizione sia in molte parti guasta, è sempre in tale stato da potersi riconoscere quelle bellissime

architetture stupendamente immaginate, quegli alberi assai bene eseguiti, quegli animali con gran verità ritratti dal naturale. Mirabile è pure il carattere delle teste degli amici di Giobbe che genuflessi e pieni di devozione rimirano in alto il Signore fra un torrente di fulgida luce, benintesa è l'attitudine del paziente patriarca, stupenda è la maniera con cui ne è segnato il nudo, e senza dire dell'esatta distribuzione delle altre figure tutte espressive, della naturalezza dei loro movimenti e del piegare dei loro panni, diremo che in questo come nel precedente quadro il gran discepolo di Cimabue facendo brillare la varietà del vigoroso colorito, il gusto nella scelta delle forme, pàre d'avere studiato più attentamente il vero della natura. E questo studio è reso più sensibile nell'espressione di ciascun personaggio in cui Giotto sin dal momento che prese a maneggiare i pennelli parve veramente incomparabile, e ove si prenda a esaminare questi due grandi quadri, vi si vedrà una varietà ed un sentimento così ben significato da non desiderare di più.

Dopo un'opera sì eccellente, il nome del grande artista non poteva più rimanere dentro i confini della sua patria, e giunta in Roma la fama del suo valore, papa Bonifazio VIII. lo chiamò a sè, dandogli a dipingere per la Tribuna di san Pietro cinque storie della vita del Redentore, e per la Sagrestia la tavola principale, che parve allora un'opera mirabilissima. Oggi però non si à più nuova di quest'ultimo dipinto, ma il Rumohr dice d'avere egli visto in quella Sagrestia alcuni frammenti di una tavola in cui era effigiato il Salvatore, la Vergine, figure di Apostoli e la Decollazione di san Pietro.

Tuttavia è incerto se fosse questa la tavola di cui parla lo storico aretino, ma poichè lo stile sembra essere del grande artista di Vespignano, e poichè è ripetuto similmente dal Ghiberti che per la Sagrestia di san Pietro Giotto abbia dipinta una tavola, è molto probabile che sia quella di cui parliamo.

Il certo poi si è che l'opera riuscì uguale dell'aspettazione che in Roma si aveva di Giotto, al quale il Papa fece poi dipingere alcune storie del vecchio e del nuovo Testamento intorno intorno a San Pietro, che oggi sono interamente perite insieme con quelle che lavorò nel portico di san Giovanni Laterano, ove però esiste tuttora la rappresentanza di papa Bonifazio che nel 1300 istituisce il giubbileo. Il Pontefice ne fu così contento che gli ordinò di dare il disegno per un mosaico, oggi conosciuto sotto il nome della navicella di san Pietro, e che si vede ancor oggi sotto il portico della Basilica Vaticana; e benchè a causa delle posteriori restaurazioni abbia molto perduto del suo pregio primitivo, è tale tuttavia che il D'Agincourt lo chiama il più celebre monumento, eseguito da Giotto per ordine di Bonifazio VIII. Il Vasari la dice un'opera veramente miracolosa e ne loda sommamente la disposizione delle figure e la naturalezza delle loro mosse ed azioni, la dolcezza del disegno, il rilievo e l'espressione con cui l'artista rese animatissima la fisonomia degli Apostoli, che in varie guise si affaticano per salvare la barca dalle tempestose onde del mare.

Altrove abbiamo detto che Giotto fu il primo ad applicarsi al simbolismo cristiano, e questo mosaico, come varie altre sue opere, è una delle più ingegnose allego-

rie che il grande artista abbia rappresentato. I venti che sconvolgono le acque sono personificati per dei demoni; in aria sono i patriarchi che infondono coraggio negli Apostoli, mentre il Redentore sorregge per la mano san Pietro che cammina su le acque, ed un pescatore impavido e pieno di fede riguarda la procellosa bufera. Lo spirito di questa rappresentanza è tutto allegorico, e la navicella indica la Chiesa cristiana, la tempesta la setta degli eretici da cui è stata travagliata, Gesù Cristo il di lei sostegno, ed il pescatore i credenti nel segno della Croce.

Compito questo celebre mosaico, e dopo avere lavorato in altre chiese, splendidamente rimunerato dal Papa, fece ritorno in patria, che divenne il teatro di altre sue magnifiche opere. Oramai la fama del suo distinto merito era tale, che non v'era grande lavoro che non venisse a lui raccomandato, ed egli nell'intendimento d'avanzarsi ognora più nel suo magistero, impegnavasi perchè ogni suo novello lavoro corrispondesse pienamente all'altezza del suo nome. Può bene immaginarsi, dopo ciò, quale attenzione e diligenza Giotto ponesse quando dai Frati di Santa Croce in Firenze gli furono allogate le quattro cappelle della loro chiesa, la gran tavola della Concezione di nostra Donna, e le ventisei storie per la sagrestia. Ma delle opere lavorate nella chiesa altro non rimane che il Convito di Erode dipinto nella cappella della famiglia dei Peruzzi, nella quale rappresentanza il grande maestro rinnovò le prove del suo delicato ed espressivo pennello. Se non erro, in questo dipinto parmi vedere uno stile più raffinato di quello col quale Giotto condusse le pitture di Roma, e con mi-

gliore maniera sembrami che abbia lavorato pure il quadro della Vergine coronata in cielo fra molti angeli e sante, riuscendo specialmente mirabilissimo nell'espressione degli affetti, e stupendo in tutte le altre sue parti, onde parve per quei tempi una opera veramente maravigliosa. Ed in verità quel quadro non poteva essere lavorato più magistralmente, e senza dire della bellezza del disegno, e della morbidezza dei panneggi e del colorito, l'espressione devota, candida e santa, è resa così celestialmente, e la scelta delle forme è così ben corrispondente, che di già vi si prelude l'epoca dei puristi.

Delle ventisei storie della vita di Gesù Cristo e di san Francesco, che in piccole figure Giotto dipinse negli armadi della sagrestia della chiesa di Santa Croce, all'epoca della soppressione dei conventi sotto il Governo francese, ventidue passarono nella Galleria della Accademia fiorentina delle Belle Arti. Noi non staremo a dar ragguaglio di tutte, poichè troppo lunga riescirebbe la nostra narrazione, ma parleremo di quelle storie nelle quali, a parer nostro, il grande artista à fatto vedere in più bella guisa il gran magistero dell'arte. Sceglieremo primieramente quella che rappresenta la Disputa di Gesù con i Dottori nel Tempio, e sebbene questa composizione sia stata malamente ritoccata, presenta nondimeno in tutte le sue parti un lavoro assai beninteso, e con amore e diligenza grandissima condotto. Vi sono mosse bellissime, panneggi piegati molto bene, e quel che è più da considerarsi rispetto allo stato dell'arte lo scorcio così ardito con che l'artefice à dipinto la figura di quel dottore che vedesi alle spalle. Nulla poi dirò dell'armonia dei colori, nè delle arie delle teste che

sono tutte di un carattere bene appropriato, ma bisognerà segnalare la viva espressione, onde il volto e l'atteggiamento di ciascuna di quelle sette figure palesano a primo colpo d'occhio il sentimento con cui l'artista à voluto rappresentarle.

Parmi però che nell'altro quadro della Trasfigurazione di Gesù Cristo, Giotto abbia cercato pareggiare col suo pennello l'altezza del concetto cui egli prendeva a dare forma, onde esprimere con linee e colori uno dei più grandi avvenimenti che seguirono l'umana redenzione. Nel mezzo vedesi il Salvatore che risplendente nel volto come il sole, e con le vesti biancheggianti come la neve, si solleva dalla terra con le braccia e le mani aperte, e l'aria del suo volto, il suo atteggiamento e quella luce che lo circonda annunziano tutta la sua essenza divina. Alla sua destra è genuflesso Mosè, e alla sinistra sta pure in ginocchio il profeta Elia con le mani in croce sul petto, e sì questo che quello con una fisonomia in cui risplende un raggio della luce celeste. Nella parte inferiore del quadro che accenna le falde del monte ove avveniva il meraviglioso prodigio, sono i tre discepoli, Pietro, Giovanni e Giacomo, che cadono esterrefatti alla vista di quell' immenso splendore e al suono di quella voce misteriosa che da una lucida nube faceva sentire, questi *è il mio figlio diletto, dategli ascolto.* Tutto è magistralmente eseguito in questa pittura, e l'arte è maneggiata adeguatamente al soggetto rappresentato, imperocchè la forma e il pensiero si trovano conservati in un modo veramente maraviglioso. Avendo accennato esservi in ciascuna parte un magistero grandissimo, può ben comprendersi con

quanta bella maniera siano disposte, disegnate, panneggiate e mosse le figure, nelle quali si ammira uno stile così grandioso, che ci sorprende davvero. E la sorpresa di chi osserva quella composizione non sarà di certo minore, vedendo in essa le prime tracce della teoria del chiaroscuro, imperocchè il grande maestro, riconcentrando tutto il maggior lume nella figura del Salvatore, à fatto che tutte le parti del quadro siano illuminate dai raggi che splendidamente da quello si emanano!

Osservando l' altro dipinto che rappresenta Gesù crocifisso e la Vergine e san Giovanni, si vedrà che Giotto era stato il primo fra i pittori moderni che siasi applicato al simbolismo cristiano. Egli effigiò il Salvatore spirante sulla Croce, a piè della quale pose il suo diletto Discepolo, fortemente oppresso dal più vivo dolore, e la Madre che contristata dalla più fiera ambascia alza le mani come a raccogliere il prezioso sangue, sgorgante dall'aperta ferita del sacro costato del suo divino figliuolo. Non senza alcuna ragione il sommo artista di Vespignano espresse in quell'attitudine la madre del Redentore del mondo che col proprio martirio cancellava i falli dell'umanità, imperocchè egli, ideando in quel modo la composizione, ebbe l'intendimento di simboleggiare il sacrificio incruento, espresso nella figura della Vergine che, come usavasi nei primi tempi dell'arte cristiana, era il simbolo della progredente Chiesa cattolica. Considerato poi questo quadro dal lato artistico, vi troviamo tutta l'abilità che Giotto mostrò nelle sue migliori produzioni, e non solo vi si vede compostezza d'atteggiamenti, morbidezza di colori, e un panneggiare che assai bene ritrae dal naturale, ma sufficiente intelligenza ana-

tomica nel nudo del Crocifisso, bel disegno, ed una espressione, che palesa con qual profondo sentimento l'artista sapesse animare le sue figure.

Ed egualmente pregevole, per ciò che riguarda l'arte, è la composizione che rappresenta l'Apparizione del Redentore a san Tommaso, nella quale v'è una semplicità ed un accordo, che ne risulta la più grata armonia, e dà alla scena un aspetto ancora interessante. Tutto poi manifesta lo stile del grande maestro, il quale mostrò nei panni un gusto di pieghe naturali, e mostrò nelle attitudini decoro e posatezza, nelle arie delle teste proprietà di carattere e diversità di tipi, nell'espressione dei volti forza e vivacità. Ma ciò che bisogna considerare di più si è che i movimenti, gli atteggiamenti e la disposizione di ciascun personaggio corrispondono assai bene al soggetto, ed ognuno di essi è collocato senza alcun artificio, in guisa che l'unità drammatica della composizione è ottenuta con la più grande felicità, essendo tutte le figure intente a riguardare l'atto di san Tommaso, che pone le dita nella piaga di Gesù Cristo, il quale alzando la destra in alto, pare che dica; *poichè mi ài veduto, o Tommaso, ài creduto, beati coloro che non videro e credettero.* Vi è poi una scelta di colori che produce un bellissimo effetto, tanto più che le tinte vi si vedono come fuse assai diligentemente da un pennello maestro, che brilla ancora in quei bei passaggi da una tinta all'altra, in quei mirabili contrapposti di colori, in quelle benintese degradazioni di lumi e di ombre.

Degli altri quadretti, rappresentanti i fatti principali della vita di san Francesco in parallelo con quelli della vita di Gesù Cristo, quando noi avremo ricordati quei

due, in uno dei quali è effigiato il Santo rapito in cielo sopra un carro di fuoco alla presenza dei suoi discepoli, e nell'altro il medesimo Santo in estasi davanti il Crocifisso ricevendo le stimate per le cinque piaghe del Redentore, il critico più austero, osservando il calore della composizione, l'esattezza del disegno, la schiettezza e la grandiosità dei panneggi, la varietà e la verità delle tinte, la leggerezza e la facilità del tocco, il decoro e la compostezza degli atteggiamenti, con cui l'artista à dipinto queste storie sommamente espressive, non potrà che ripetere con noi avere il grande maestro fiorentino posseduto tutte le risorse per ravvicinare alla natura l'arte, cui egli di già maneggiava con quel magistero, onde ebbe ed avrà sempre fama del vero e grande rigeneratore della moderna pittura.

Comunque gli affreschi, fatti da Giotto nella cappella degli Scrovegni nell'Arena di Padova, sieno in qualche parte ritoccati da moderni pennelli, essi sono le meglio conservate opere, che del grande rigeneratore della pittura restano in Italia. Questi preziosissimi affreschi sono divisi in tre scompartimenti, nel più alto de'quali l'illustre artista rappresentò le principali azioni della Vergine, e nei due inferiori tutte le storie della vita del Redentore. Al di sotto veggonsi effigiate in chiaroscuro le sette Virtù principali, cioè la Speranza, la Carità, la Fede, la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza e la Prudenza, e quindi i Vizi alle medesime opposti, cioè la Disperazione, l'Invidia, l'Infedeltà, l'Ingiustizia, l'Ira, l'Incostanza e la Follia.

Nella parte al di sopra della porta è figurato il Giudizio finale, e nell'azzurra volta, disseminata di stelle

dorate, sono in varii sfondi rappresentati in mezza figura il Salvatore e varii Santi e Profeti.

Le storie della Vergine sono in numero di dodici, e, comunque tutte ricche di molti pregi tecnici e spirituali, quella dell'incontro di sant'Anna con san Gioacchino alla porta aurea di Gerusalemme, è sopra tutte bellissima per la leggiadra maniera con la quale è composta, e l'efficacia di affetti tenerissimi. Delle ventidue storie della vita di Gesù Cristo, pel merito della composizione, la resurrezione di Lazzaro, avanza qualunque altra, e può considerarsi come una delle più belle opere che sieno escite dal pennello di Giotto. La semplicità, la quiete, il decoro che si ammirano negli atti e nei movimenti di tutte quelle figure, elegantemente disposte, rendono quella rappresentanza mirabilissima, specialmente per la nobiltà del gesto del Redentore, il quale alza la mano e benedice Lazzaro che ancora avvolto nel suo lenzuolo di morte, è già tornato in vita. Belle per la loro sentita espressione sono le sorelle del risorto, le quali piene di riconoscenza si prostrano ai piedi del Nazzareno, dietro al quale con indifferenza due Apostoli rimirano il miracolo del loro Maestro, siccome usi a vedere operargli spesso siffatti prodigi. Assai bene è espressa la sorpresa e lo stupore nell'incredulo, al quale un santo uomo mostra nel corpo ancor cadaverico di Lazzaro la ritornata vitalità; ma ciò che rende pur singolare questa pietosa scena è la chiarezza con la quale il grande uomo à saputo esprimere efficacemente tanti affetti e pensieri diversi.

Malgrado l'eccellenza di questo insigne lavoro, nella pittura rappresentante il Salvatore morto fra le Ma-

rie, Giotto à dato le più solenni prove della sua profonda intelligenza, e del suo ingegno potentissimo. Qui egli elevandosi sopra sè stesso, ti costringe ammirarlo grandissimo in tutte le parti di questa stupenda composizione, ove tutto è significato con un magistero e un sentimento affatto sorprendente. La morte non à per nulla sfigurato il volto divino di Gesù; egli par che dorma il sonno del giusto, imperocchè le sue sembianze rivelano ancora la pace della sua bell'anima, tutta la dolcezza della sua celeste fisonomia. Quasi intieramente nudo, Gesù posa il capo su le ginocchia della Madre, che avvinghiandogli le braccia al collo, e con gli occhi fissi in quel volto santissimo, pare, nella profonda angoscia che la travaglia, volerlo richiamare col suo alito novellamente a vita. Del suo vivo dolore partecipano le pietose donne, raccolte attorno l'esanime corpo divino, e mentre alcune stanno a guardarlo mestissime, altre ne alzano le spenzolate braccia, e chi ne sorregge i traforati piedi. Ma chi può con uguale energia descrivere la mossa e l'espressione del san Giovanni? Oh questa figura è sopra ogni dire bellissima! Egli con le braccia aperte, e con la persona alquanto inclinata, fissa immoto lo sguardo sull'inanimato volto del divino maestro, e traboccante d'affetto e di pietà, par quasi con le grida e coi lamenti ridomandarlo alla morte. Lì presso è Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, l'uno con le mani incrocicchiate in abbandono, l'altro portandole al petto, ed ambidue tristi e fortemente addolorati. L'aere rintuona di gemiti per il pianto di quei cari angioletti che volano confusamente nell'alto; e quale di essi è con le braccia distese e gli occhi al cielo, chi dolente apre di-

sperato le braccia, chi si strappa i capelli, chi con la veste asciuga le sue dirotte lagrime; e chi si percuote il volto: tutto insomma è affanno, pianto e dolore in questa patetica rappresentanza, la quale per la profondità e la poetica immaginazione con la quale sono significati gli affetti, e per la grande intelligenza della composizione, può sicuramente stare in confronto con le migliori pitture che, rappresentanti il medesimo argomento, sono comparse negli aurei secoli dell'arte.

Senza intrattenerci più su le altre storie, comunque ancora stupende, la pittura che maggiormente richiama la nostra attenzione è la scena tremenda del Giudizio finale, siccome quella che à immediato rapporto col sacro poema del fiero ghibellino, da cui, per la stretta amicizia che legava il poeta al pittore, si è ripetuto che Giotto venisse inspirato per questo suo grandioso concepimento. Ma dalla diversa maniera con la quale il maestro fiorentino à immaginato il suo terribile dramma, si vede chiaro non esservi quasi veruna analogia fra il concetto giottesco e le idee di Dante, e bisogna perciò dire che Giotto, lungi di seguire il divino poeta, siasi abbandonato allo slancio della sua propria fantasia.

Non per questo però il pittore rimase inferiore al poeta, imperocchè veggiamo avere egli trattato questo tema con quella energia e terribilità che mostrano quanta forza ed ardire avesse la sua feconda ed elevata immaginazione. Il Signore dei cieli siede maestoso su le nubi, accerchiato dalla colorita zona dell'iride; e dal suo trono, innanzi al quale ardono le sette lampade che sono lo spirito di Dio, e simboleggiato dagli Angeli che annunziano quel giorno tremendo, escono le folgori,

i tuoni e le terribili voci dell' ira celeste, che prorompe minacciosa contro coloro che ànno seguita la via del peccato. Attorno all' Onnipotente siedono gli Apostoli, i Profeti e i Patriarchi, e più sotto numerosissima schiera di santi e di beati, che benedicono la gloria dell' Altissimo; sul quale, in alto, stanno librate infinite miriadi di spiriti angelici, che dispiegando giubilanti il glorioso vessillo della redenzione, intuonano inni d'amore, proclamando il Salvatore figlio sempiterno del Padre santissimo.

Allo squillo delle mistiche trombe, al prorompere di quei torrenti di fuoco distruttore, si spalancano gli avelli e ne sorgono rivestiti di carne gli estinti, stupefatti ed atterriti dalla tremenda voce, che tutti chiama dinanzi al trono di Dio, e alla di cui destra volano gli eletti, mentre dalla sinistra precipitano nel fuoco eterno i dannati dalla giustizia suprema. Sfolgoreggianti di celeste allegrezza, già godono i benedetti la eterna armonia del paradiso, gustano glorificati le ineffabili gioie dei cieli, e principi coronati, cenobiti, donne regali e poverelli, tutti ugualmente beati, tutti indistintamente chiamati ad una sempiterna vita di amore e di bene infinito.

Ma se questa parte, l'anima ci apre al desio della celeste beatitudine, c' inorridisce e ci spaventa quell'altra, ove gli spiriti infernali rabbiosamente trascinano coi roncigli, coi graffi i peccatori nell'oscuro abisso dell'eterno dolore. Uomini, meretrici, ministri del santuario, papi, monarchi, frati, poveri e potenti, tutti sono spietatamente sospinti e lacerati nelle membra dai demoni, che in tanti svariati modi li scoiano, li straziano, li tormentano. Tutti lì gettati nella sozzura del loro peccato

e privi della beatificante luce divina, gemono disperati del perdono di Dio; trafitti e dilaniati orribilmente, molti di quei maladetti vengono con la testa confitti nella terra e le gambe per aria, altri compressi da uno spaventevole dragone che appoggiando i quattro piedi sul dorso, loro morde la nuca; altri poi sono infilzati, o appesi, o calpestati; altri tramutati in serpi o fieramente percossi, o costretti a trangugiare zolfo e piombo, divorati dal feroce e gigantesco Lucifero, cui il pittore orridamente effigiò con un volto d'uomo e due teste di serpenti.

Quantunque nell'invenzione di questa satanica figura si scorga qualche simiglianza con quella immaginata da Dante, e qualche altro particolare della stessa rappresentanza ci rinnovi le idee dantesche, pure considerando la diversa maniera con la quale Giotto à ideato la sua terribile composizione, ed i modi diversi con cui i demoni squartano o tormentano le anime maledette, si dovrà ritenere per certo, che nè la Divina Commedia, nè i consigli del fiero poeta abbiano aperta la mente di Giotto alla concezione di quel grandioso e terribile componimento. È vero che nel tempo in cui questi dipingeva all'Arena, trovavasi ancora in Padova l'Alighieri, andatovi appositamente per salutare l'amico; ma converrà ancora dire, che se il concepimento di quella terribile composizione gli fosse stato dato dall'altissimo poeta, Giotto non ne avrebbe affidata l'esecuzione ai suoi discepoli, i quali certamente non fecero un'opera che possa stare al confronto di varie altre di quella cappella, e segnatamente della storia del Gesù morto fra le Marie, la quale per la peregrina bellezza di che è riccamente adorna, non puole essere stata dipinta

che dal solo eccellente pennello di Giotto medesimo. Ma dal modo con cui questi à immaginato il trono del Signore delle sfere, e dalla maniera con la quale à disposto i santi, gli eletti e i reprobi, pare che il pittore attingesse il concetto della sua rappresentanza dalle sacre carte, e principalmente sembra che lo ispirassero i poetici canti dell'Apocalisse.

Perite, o almeno assai male restaurate, sono le pitture che Giotto condusse in Verona nel palazzo di messer Cane e pei frati di San Francesco, non che le altre che lavorò in Ferrara e in Urbino; ma altre sue opere trovansi in qualche modo ben conservate in Ravenna, nella quale città s'incontrò nuovamente coll' Alighieri, da cui è probabile che fosse inspirato alle rappresentanze allegoriche che fece in San Francesco d'Assisi. Noi stimiamo far cosa migliore esaminare le pitture lavorate dal sommo maestro in quella Basilica, ove sono trentadue storie della vita e dei miracoli di san Francesco.

A misura che Giotto moltiplicava le sue produzioni, tanto più notabili divenivano i progressi dell'arte, tanto più questa presentava i segni manifesti di un sempre crescente miglioramento, il carattere di una quasi compiuta perfezione. Volgetevi a mirare le storie di san Francesco, dipinte accanto di quelle di Cimabue, ed osserverete quanto le une sono distanti dalle altre, se l'espressione degli affetti, la grazia delle teste, la pastosità del colorito, le movenze, i panneggi, lo scortare e lo sfuggire delle figure possano essere per quel tempo tratti meglio dal naturale; vedrete, se nella composizione, nella varietà dei tipi, nella maniera di disegnare, nella giustezza delle forme, nell'imitazione della natura, nell'idea-

re un paese, nell' ordinare un' architettura, abbia mai avuto un rivale, anco un po' più in là del decimoquarto secolo.

In quella storia, rappresentante san Francesco che predica ai suoi discepoli, si à la più chiara testimonianza di tanto suo valore, imperocchè parmi che egli mai inventasse, disegnasse, e desse vita ad una composizione in un modo migliore di come fece in quella Basilica. Da qualunque parte che si considerino quelle storie, si trovano sempre tali bellezze, specialmente nella naturalezza degli atteggiamenti, e nella forza dell'espressione, da rimanere maravigliati nel vedere con quanta diligenza e giudizio l'artista imitasse la natura. Alla vista di san Francesco che con le braccia aperte sta in atto di predicare, tu in quella dolce e soave fisonomia santamente inspirata riconosci l' uomo animato dalla potenza divina, e nei frati che seduti in varie guise ascoltano devotamente dalla bocca del santo la parola di Dio, vedi in un modo sorprendente espressa non solo la venerazione che essi avevano per lui, ma gli effetti operati dalle verità che ei dettava. Nel resto tutto è mirabile in questa esatta composizione, nella quale principalmente l' ispirazione del santo patriarca, l' espressione degli ascoltanti e la diversità dei loro tipi, costituiscono i più singolari pregi, in cui Giotto non ebbe fra i suoi contemporanei chi il pareggiasse.

E chi in quell'epoca, e per tutto il secolo decimoquarto condusse una rappresentanza in cui l'espressione sia resa con uguale verisimiglianza, come la veggiamo in quella che esprime san Francesco che si reca a rendere la vita ad un personaggio incoronato? Io non sa-

prei se oggi stesso si saprebbe ideare una figura nella quale il dolore fosse espresso nel volto con più forza, e più veracemente di quel che fece Giotto dipingendo quella donna che vedesi col crine sciolto sugli omeri, e le mani giunte e incrocicchiate. Si vede proprio nella sua fisonomia, nella sua attitudine, l'angoscia che violentemente la travagliava, come la sorpresa, l'attenzione ed il terrore nelle altre figure che fanno parte della dolorosa scena, non poteano essere dimostrate in migliore e più vera guisa. Anco l'architettura immaginata sul fare del tempo, fa vedere quanto l'artista valesse nelle cose architettoniche, di cui poi ci diede il più bel saggio edificando il maraviglioso campanile del Duomo di Firenze.

Già non v'è composizione di Giotto in cui noi non avremo sempre occasione di segnalare il merito che egli ebbe grandissimo nel dimostrare con gran verità gli affetti e i movimenti dell'animo; e ciò prova la profonda filosofia onde era dotata la mente del sommo artista, per cui riesciva a meraviglia dare tanta anima e tanta vita alle sue rappresentanze. La storia che rappresenta san Francesco in cima dell'orribile sasso della Vernia, può sicuramente, in quanto all'espressione, considerarsi un vero prodigio dell'arte, imperocchè parmi non poter esser più viva e più devota l'espressione del santo che prega genuflesso a mani giunte, e con le braccia sollevate verso il cielo. Mirabilissima è poi la figura di un assetato, in cui l'ardore della sete non può essere significato più veramente: egli è chinato in terra presso un ruscello, e la sua mossa e la sua espressione sono proprie di una persona viva che beve. Tanta verità rende quella

rappresentanza di un effetto oltre modo sorprendente, e poichè la maniera del disegnare, del colorire e del panneggiare è parimente magistrale, può di leggieri il lettore immaginare quanto meravigliosa debba riescire alla vista un' opera così stupenda.

Un progresso ancor più notabile si osserva negli affreschi dell'inferiore chiesa d'Assisi, ove l'artista dipingendo sotto figure allegoriche le virtù di san Francesco, manifesta un ingegno più coltivato, una perizia più raffinata, un giudizio più grande, un sentimento più giusto; e specialmente nell'invenzione e nella composizione à spiegato tanto calore e tanta energia, che non se ne può desiderare di più. Quest'opera, in cui la nuova invenzione, l'ordine, la filosofia ed il disegno palesano la gran mente, e la rara maestria di Giotto, è il capolavoro a fresco che egli mai abbia fatto, e vi si conosce che per dare a quella composizione un aspetto più imponente e affatto nuovo, rappresentò l' apoteosi di san Francesco, effigiando quelle virtù che resero il santo tanto benemerito della grazia di Dio.

Nel centro della rappresentanza è l' Ubbidienza che, vestita di povero sacco, con la destra ponendo un giogo sul collo di un frate che sta ai suoi piedi genuflesso, porta il dito della sinistra alla bocca per denotare il silenzio. Ai due lati effigiò la Prudenza bifronte, e l' Umiltà con una fiaccola in mano, siccome le due virtù che vanno intimamente congiunte con l'Ubbidienza; e a quelle accompagnò la Castità che disprezza i ricchi doni che alcuni le offrono, avendo ai suoi piedi la Mondizia e la Fortezza, e accanto la Povertà, lacera nelle vesti, con i capelli raccolti in un povero cencio, scalza, e con una

ruvida corda che le stringe i fianchi, camminando su le spine, con un cane che le abbaia dietro, un putto che le tira sassi, ed un uomo che con un bastone le accosta sempre più alle macilenti gambe altre spine ed altri tormenti. Quindi vedesi san Francesco che per mano di Gesù Cristo sposa la Povertà innanti la Speranza e la Carità, e in ultimo è il santo Patriarca vestito da diacono, e portato in cielo fra i cantici e il suono delle trombe degli Angeli che gloriosamente gli fanno corona, con uno stendardo in mezzo al quale è una croce con sette stelle, e in alto lo Spirito Santo.

Con eguale maestria e intelligenza sono condotte le altre storie che riguardano la vita del Serafico, delle quali sono le più belle, quella nella quale san Francesco risuscita una donna perchè si confessi, e l'altra in cui è il Santo che guarisce un abitante di Lerida in Catalogna, gràvemente ferito, e abbandonato dai medici; ed in queste, come nelle altre, generalmente si osserva sempre la medesima diligenza nel lavoro, la medesima amabilità di sembianze, la stessa bontà, vivezza e proporzione nelle figure, la medesima scelta di colori, ed infine quella forza e verità d'espressione che tanto segnalarono il merito dell'artista. Alcuni però ànno posto in dubbio che, tanto queste storie, quanto quelle della chiesa superiore d'Assisi siano lavori di Giotto, credendoli posteriori di un secolo. Veramente è in esse tale conoscenza dei principii del disegno, tale intelligenza nel comporre e in tutte le altre parti, che, se non si à una perfetta cognizione del talento di questo grande pittore e della sua maniera di dipingere, facilmente s'incorre nell'errore di far rimontare ad un'epoca più moderna quelle opere

in cui l'artefice impiegò tutte le forze del suo ingegno. Ma esaminando bene quelle pitture, il loro stile è la più sicura guida per riconoscere l'originalità del pennello, oltre che in quel tempo non v'era artista che avrebbe potuto condurre un'opera così pregevole, laonde considerato il tutto, parmi non potersi dubitare essere quei dipinti veramente del maestro fiorentino.

Frattanto compivasi in Firenze la bellissima chiesa di Santa Croce, e Giotto vi fu chiamato a dipingervi quattro cappelle, erette in quel nuovo santuario dalla religiosa pietà di alcune doviziose famiglie fiorentine. Noi non nomineremo le altre cappelle, siccome non decorate dal pennello di Giotto, ma rammentiamo quella dei Tossinghi e Spinelli nella quale il grande artista rappresentò le storie della vita di nostra Signora, l'altra dei Giugni ove espresse il martirio di alcuni Apostoli, l'altra dei Peruzzi in cui fece le storie di san Giovanni Evangelista e del Precursore, e quella dei Bardi ove figurò i fatti di san Francesco.

Se le pitture delle altre cappelle sono bellissime, questa ultima poi è sopra ogni dire stupenda, e pare che Giotto ne fosse stato ispirato dalla poesia dantesca, non perchè egli con le storie accompagnò le simboliche immagini delle tre Virtù, la Povertà, la Castità e l'Ubbidienza, ma per avere in quella sua rappresentanza data forma ai concetti del divino poeta. Giotto infatti comincia le sue storie da quella, quando il Serafico d'Assisi presentasi al Vescovo, e dinanzi alla sua spirituale corte, e alla presenza del padre, si spoglia delle proprie vesti, e gettasi nelle braccia del sacro pastore che col suo ammanto sacerdotale ricopre la di lui nudità. Quindi fi-

gurò quando san Francesco ottenne dal papa Innocenzo l'approvazione dell'Ordine dei Minori, quando per la sete del martirio alla presenza del sultano Meladino predicò l'unità di Dio in tre persone; quando è rapito in estasi in mezzo ai suoi frati nel mentre Antonio da Padova fa loro un sermone sulla passione di Gesù; quando nella sua estrema infermità è trasportato dai suoi discepoli dall'Episcopio d'Assisi allo Spedale di Santa Maria degli Angeli, e finalmente quando rese al Signore l'anima sua purissima.

Descrivere le peregrine bellezze di questi dipinti non sarebbe agevole cosa, imperocchè parmi non trovarsi modi abbastanza significanti, non dico per far comprendere i loro pregi tecnici, ma quella fragranza spirituale, che emana da tutte quelle composizioni, e specialmente della quarta e della quinta storia, ove l'artista grandissimo con molta poesia cristiana espresse il Santo pieno di tutta quella beatitudine di paradiso, alla quale egli aveva ansiosamente aspirato, e che Iddio gli rivelò nei giorni estremi della sua vita. Nè dopo ciò possiamo lasciare dimenticata la purezza dei contorni, l'ammirabile disegno, la sublimità dei concetti, l'evidenza e la semplicità della composizione, la vivacità delle teste stupendamente espressive, la naturalezza dei panneggiamenti, la verità delle mosse, la forza dell'esecuzione, che Giotto da sommo maestro fa vedere in tutti questi maravigliosi dipinti.

Fece per la chiesa di San Francesco in Pisa una bellissima tavola nella quale espresse il santo Patriarca che in cima del monte della Vernia, genuflesso, riceve le stimate, e questo lavoro gli riuscì così stupendo, che il

Vasari ne loda la straordinaria diligenza con cui è condotto il paesaggio che parve cosa nuova per quei tempi; l'espressione del Serafico che con ardentissimo fervore rimira in alto il Redentore circondato da varii serafini, insomma ci dice che in quell'opera ci sono affetti sì vivi, che non si può ideare cosa più benintesa. Questa tavola oggi si trova nel Museo del Louvre a Parigi, ove rimase sin dall'epoca in cui vi fu trasportata sotto il governo Napoleonico.

Non è dunque meraviglia che Giotto così valente artista fosse successivamente chiamato in Ferrara, in Bologna, Rimini, Milano e Napoli, ove dal re Roberto fu con magnanima cortesia accolto, e ove dipinse nella chiesa di Santa Chiara, che veniva allora ultimata, alcune cappelle con storie del vecchio e del nuovo Testamento, non che dell'Apocalisse, le quali particolarmente, come riferisce lo storico aretino, furono d'invenzione dell'Alighieri, che era intimamente congiunto in amicizia col nostro pittore. Di queste opere al presente non avanza più vestigio alcuno, essendo state barbaramente imbiancate nella prima metà dello scorso secolo per ordine di Borrionuovo, reggente della Chiesa. Il Vasari narra similmente che Giotto dipingesse in Napoli nella chiesa dell' Incoronata e nel castello dell' Uovo molte opere, e la sua notizia è stata sostenuta da molti moderni scrittori; ma Camillo Minieri-Riccio (1) à dimostrato con valevoli ragioni storiche e critiche che Giotto non potè aver dipinto gli affreschi con i sette Sacra-

(1) Saggio storico-critico intorno alla chiesa dell' Incoronata di Napoli e suoi affreschi.

menti, che tuttora esistono nell' Incoronata, nè alcun'altra pittura che in altri tempi abbia potuto trovarsi in quella chiesa.

Tuttavia, indipendentemente da ciò, Giotto oltre gli affreschi in Santa Chiara, avendo lavorato altre cose propagò anco in Napoli la sua novella maniera, la quale fu seguita da maestro Simone che aprì una florida scuola onde sempre più diffondere fra i suoi il bello e nuovo stile del gran maestro, cui egli aveva ancora aiutato in quei lavori che fece per commissione del re. E or cade acconcio osservare che quasi tutte le pitture comparse in Italia nel secolo decimoquarto portano l' impronta della scuola fiorentina di quel tempo, imperocchè Giotto essendo richiesto da per tutto, introdusse dovunque dipinse la sua gentile e naturale maniera, la quale incontrando l'applauso del pubblico, e di quanti mai allora dedicavansi all'arte, fu quasi generalmente imitata. Molta parte ebbero altresì in ciò alcuni suoi discepoli, che in varii luoghi lasciarono delle opere condotte sul fare del loro grande maestro, e così lo stile giottesco fu il solo che signoreggiasse in quell'epoca in tutte le città italiane.

In Roma infatti, ove il maestro fiorentino si condusse due volte, vi fu Pietro Cavallini che imparando, o perfezionandosi nell'arte sotto la direzione di Giotto, lavorò le sue opere in modo da vedersi chiaramente quanta influenza esercitassero su lui le lezioni e gli esempi del suo maestro. Così è indubitato che la scuola romana cominciasse a risorgere dopo che Giotto vi andò a dipingere, e l'istesso parmi doversi dire della veneta, della quale le prime moderne pitture, dovute ai due

Padovani, al Guariereto e ad altri, ritraggono in gran parte del dipingere giottesco. Su questo stile furono eziandio condotte le pitture che trovansi in Bologna e Milano del decimoquarto secolo, ed esaminando quanto allora fecero i pittori nelle altre città, si vedrà che da per tutto più o meno manifestamente si scoprono le tracce della maniera fiorentina. E quantunque in progresso, all'avanzarsi delle varie nostre scuole, ciascuna di esse mostrasse un carattere tutto proprio e suo particolare, e ben lontano dal giottesco, si dovrà tuttavia convenire che esse cominciarono a sfavillare di chiara luce dopo aver visti gli esempî di Giotto o dei suoi discepoli. Se il nostro grande artefice non avesse altro merito, questo solo d'avere ravvivata l'arte in tutta Italia basterebbe perchè il suo nome fosse con viva riconoscenza dalla posterità sommamente onorato.

Quanto abbiamo esposto sin'ora, crediamo che basti a provare di quanto la pittura sia debitrice del suo perfezionamento al pennello di Giotto, riguardo allo stile del disegno, alla composizione e ai precetti con che questo sommo maestro vivificò l'arte nel secolo decimoquarto. Ove per un istante ritorniamo all'epoca in cui Giotto à fiorito, alle condizioni svantaggiose dell'arte, all'imperfettissimo meccanismo della medesima, alla perfezione alla quale l'à egli innalzata, ben di leggieri si verrà a conoscere la forza del suo ingegno, il prodigio de' suoi progressi. Studiando le opere della natura, mostrò sommo giudizio nello scegliere sembianze gentili, tipi grandiosi che ei introdusse con grande avvedutezza nelle sue benordinate composizioni, nelle quali apparve così ingegnoso, e così pieno d'immaginazione, da non soffrire,

quasi direi, il paragone delle più poetiche e studiate pitture moderne. Nulla nei suoi dipinti è ozioso ed inutile, ma tutto ciò che in essi si vede comprende un pensiero e serve a rendere più concertata l'unità drammatica delle sue storie, nelle quali si trova il primo saggio della pittura biblico-evangelica e leggendaria, trattata con una varietà e con un sentimento sino allora sconosciuto; e sebbene siasi voluto dire che egli nell'esercizio dell'arte sua, mirando a rendere col pennello sempre più perfette le apparenze naturali, preparasse da lontano la annichilazione di quel pio raccoglimento che infondeva bontà e dolcezza nelle immagini religiose, pure sembrami che assai bene Giotto nelle sue pitture conservasse il vero tipo dell'arte cristiana. Nell'espressione degli affetti, che è la parte filosofica dell'arte, Giotto non solo avanzò di gran lunga gli antichi maestri, ma inalzandosi eziandio sopra i suoi contemporanei, ebbe altresì il vanto di non avere avuto in ciò, anco nel decimoquinto secolo, che pochissimi competitori. Nè poco deve a lui il colorito, nel quale, dopo che comparvero le opere di Giotto, si cominciò a vedere una certa armonia, un principio d'impasto e di morbidezza, additando così anco in questa parte ai posteri norma per avanzarsi verso quel perfezionamento che si ottenne completamente nel cinquecento.

Per apprezzare in tutta la loro estensione i vantaggi che Giotto apportò alla pittura, è d'uopo analizzare attentamente le sue opere in tutte le loro diverse parti, e cominciando dal disegno, comunque egli in questo non arrivi alla perfezione ottenuta dagli artefici del seguente secolo, e nel nudo non mostri quella maestria che nelle

figure vestite ebbe grandissima, si dovrà nondimeno sempre dire che Giotto per giustezza e simetria di proporzioni, non solo avanzò quanti lo avevano preceduto nella difficile sua arte, ma fe' vedere agli stessi suoi coetanei che niuno di loro seppe raggiungerlo in quella parte. Le sue figure guardate nel disegno dei panni, piegati assai magistralmente, sono in vero mirabilissime per la severa correzione delle linee, e oso ancora dire non esservi stato sino al quattrocento artefice che facesse vedere nei contorni una castigatezza ed una purezza uguale a quella che scorgesi in Giotto, il quale, per non cadere in una certa durezza, alterna di quando in quando con graziose curve le rette, cui il dotto pittore preferisce sovente a qualunqne altro genere di linee.

Fu lo studio dei marmi e mosaici antichi che lo rese sì nobile, naturale, castigato e corretto; ma questo studio lo spinse in una maniera che à dello statuino, facendolo ancora cadere in un difetto notabilissimo, in quello cioè di foggiare sull'esempio dei Greci e dei Romani le fabbriche più piccole delle figure medesime, le quali in conseguenza di ciò compariscono di forme gigantesche, in confronto delle architetture, che per la stessa ragione di quelle sembrano nella loro lontananza sempre più rimpiccolire. Nè questi soltanto sono i difetti che Giotto ereditò studiando i bassirilievi dell'antichità, imperocchè egli vedendo nei medesimi disposte sempre le figure sopra una sola linea, ne seguì fedelmente l'esempio, ed è ben di rado osservare nei suoi quadri collocati sopra varii piani i personaggi della sua scena, i quali rarissimamente ancora vi si trovano effigiati in iscorto. Tutto ciò però non distrugge minimamente

quel che abbiamo di già detto, imperocchè lo studio della classica antichità gli servì solo per istradarsi nella imitazione della natura viva che fu sempre il suo eletto esemplare, o in altri termini, quello studio gli fe' conoscere come doveva riprodursi l'esterna forma della materia animata, non potendogli insegnare ciò che anima e vivifica questa stessa materia, e sebbene da questi studi Giotto ne risentisse nei suoi modi tecnici una certa influenza, di quanto poi non ne è lontano, egli che nei suoi casti dipinti infuse, vita, spirito e sentimento, egli che mostrò d'intendere profondamente la schiettezza del naturale, egli che mirò sempre, e far trionfare sulla naturale bellezza sensibile, la spirituale bellezza divina, egli che infine, come dice il Selvatico, espresse gli affetti con la più grande efficacia, e con la dotta intuizione del poeta filosofo?

La parte però del disegno nella quale Giotto comparisce affatto eccellente e maestro veramente sommo, è il modo scelto e nobile del piegare i panni, nei quali mostra tanta graziosa semplicità, tanta morbidezza e naturalezza nell'ingrandire ed impiccolire le falde secondo lo stringere e l'allungare delle pieghe, che oso ancora dire pochi dei pittori della migliore epoca dell'arte, ànno mostrato più artificio, più verità e più intelligenza, di quanto il dottissimo maestro ne mostra nelle pieghe delle vesti che senza alcuna affettazione o sforzo ricoprono magistralmente il nudo. Ma per quanto nel drappeggiare Giotto fosse valentissimo, altrettanto fu debole nella figura ignuda, e non solo è gretto e meschino nelle estremità, lo scoglio contro cui urtano ancora i grandi disegnatori, ma la stessa scorrezione ed esilità mostra

nella collocazione e nella forma dei muscoli, in cui, bisogna confessarlo, è assai mediocre. Ciò però, lungi da ascriverglielo a mancanza di studio, deve addebitarsi alla superstizione e all'ignoranza dell'epoca che teneva per sacrilegio il notomizzare i cadaveri. In quelle parti all'incontro, alle quali egli poteva arrivare con i lumi del suo elevatissimo intelletto, non lasciò nulla a desiderare, ed in sostegno di ciò si può indicare l'esattezza, la verità meravigliosa con cui imitava la natura: i suoi panneggiamenti ne fanno una solenne testimonianza, ed una prova ugualmente brillante l'abbiamo nell'evidenza delle sue teste virili, sempre piene di nobiltà, d'espressione e di verità.

Venendo ora al suo colorito, veggiamo che Giotto nelle carni rimase inferiore a sè stesso, quando coloriva i panni, le fabbriche, gli accessorii, nelle quali parti è così vigoroso, morbido e fresco, che le sue opere sembrano eseguite da un pennello recentissimo. All'incontro poi nel nudo perde tanto suo valore, e non di rado monotono per uniformità di toni, è in pari tempo azzurrastro e debolissimo. Il chiaroscuro non è nemmeno la parte nella quale egli si segnalò, nondimeno, per i pochissimi progressi che l'arte aveva fatti nella disposizione dei lumi e delle ombre, merita sempre essere lodato; e se non possiamo ammirarlo per una giusta e magistrale degradazione, se l'insieme della sua composizione difetta di armonia, osservando partitamente ciascuna sua figura scorgiamo nella medesima un chiaroscuro sufficientemente ben compartito, in modo che sempre ne risulta un grandioso partito per l'accortezza con la quale sa impiegare opportunamente le mezzetinte.

La prospettiva, e specialmente il paese, sono le parti nelle quali Giotto non comparisce tanto inoltrato, tuttavia parmi che egli in confronto con i suoi coetanei, possa dirsi più vantaggiosamente degli altri in possesso delle principali regole, onde i casamenti posassero in modo che tutte le linee concorressero al punto di veduta. Nel paese però egli vale assai poco, e non è da meravigliarsi, imperocchè ancora non aveva avuto il tempo di acquistare quelle facilità e cognizioni necessarie per imitare la natura campestre con la medesima perfezione con la quale ei sapeva ritrarre la natura viva. Nella architettura però appare molto più avanzato, e non solo à saputo con grazia e leggiadria ideare le fabbriche che decorano i fondi delle sue composizioni, ma riesciva ad imitare nelle medesime con grande verosimiglianza i più superbi e magnifici marmi.

Malgrado quella sua imperizia nel ritrarre il paese, Giotto in tutte quell'opere non ebbe rivali, sovrastando a quanti mai allora maneggiavano pennelli, e la sua supremazia si estende su tutte le parti della pittura, specialmente nella composizione e nell'espressione degli affetti, in cui ben pochissimi furono coloro che nel novello secolo giunsero a superarlo. È ammirabile sopra ogni altra cosa nei suoi quadri la naturale e facile disposizione dei suoi gruppi, senza che si scorga mai nei medesimi artificio o sforzo, onde dal contrasto delle linee ne risultasse la così detta piramide. Tutto poi è varietà nella schietta ed armoniosa movenza delle sue figure, le quali nei loro atteggiamenti palesano felicemente il sentimento da cui sono dominate, e nella manifestazione dei loro affetti avvi tanta forza e vivacità, che tutto si com-

prende l'intimo moto dell'animo di ciascun personaggio. Ma sia gagliarda o mite la passione dominante, o che le figure sieno agitate da terrore o da paura, o prese di meraviglia e di gioia, conserva sempre nei movimenti della persona quella naturalezza e giustezza, per cui i medesimi non appaiono mai esagerati o violenti. Nel gesto delle braccia, nelle mosse delle gambe regna sempre la più grande convenienza, e per quanto profondo ed energico sia il sentimento che anima o agita la figura, nel volto non si scorgono giammai quelle alterazioni che ne deturpano la bellezza.

In tutto insomma egli sparse la più profonda filosofia, e come nella composizione il protagonista della scena è il primo a presentarsi a' tuoi sguardi, senza che tu debba rintracciarlo fra gli altri personaggi, così gli atti, i movimenti e gli affetti delle figure ti fanno immediatamente conoscere il genere d'azione che si rappresenta. Tutto, in una parola, è espresso nelle sue mirabili produzioni con la più grande evidenza, e non v'è cosa nella quale il dottissimo pittore non lasci l'impronta della sua poetica immaginazione. Ma ciò che in lui è affatto sorprendente, è la felicità con la quale, al pari dell' Alighieri, seppe sempre con uguale successo esprimere in tutte le diverse loro gradazioni e varietà le passioni umane, riuscendo mirabilissimo tanto nel burlesco, come nel patetico, sì nel gagliardo, come nel sentimentale, tanto nelle cose volgari, che peregrine, nelle umili, come nelle magnanime e sublimi azioni.

Ma non è questo soltanto il punto di contatto tra il sommo pittore ed il divino poeta; avvene ancora un altro che ravvicina di più i due amici, i due concittadini,

i quali, comunque per vie diverse, ebbero unico lo scopo di rendere l'Italia maestra di tutta Europa. Dante in cui parve riconcentrarsi tutta l' intelligenza del suo tempo e della sua nazione, contiene tutti gli elementi della civiltà di quell'epoca, e sotto qualunque aspetto vogliamo considerarlo, ci si presenta sempre grande e negli ordini civili e politici, ed in quelli delle lettere e delle scienze. Nella memorabile battaglia di Campaldino, lo veggiamo combattere valorosamente tenendo uno dei primi ranghi delle schiere a cavallo, quindi priore della città tenere come materia di guai alla città la chiamata di Carlo di Valois a Firenze, nei pubblici negozi lo troviamo ambasciatore alla corte del papa Bonifazio VIII., mentre come filosofo lo veggiamo versato nella Teologia, nella Astronomia, nell'Aritmetica e nella Geometria. Profondo nell'idioma latino, innalzò la gentile favella del *si* alla dignità di lingua scritta: amico dell'Ordine di san Francesco, ne cantò le gesta, e cacciato in bando dalla sua patria, trovò in tutte le corti d'Italia ospitale ed onorata accoglienza.

Giotto, di mente non meno vasta ed ardita del fiero ghibellino, comunque non occupasse veruna carica pubblica, fu tenuto in grandissimo onore dai suoi concittadini che lo proclamavano il primo nell'arte, come tennero Dante nelle lettere. Giotto emancipando la pittura dagli antichi tipi bizantini, e superate tutte le difficoltà tecniche, rinnovellò l'arte al par che l'Alighieri la lingua, l'arricchì di nuove bellezze, rendendola arte sublime, inspiratrice di miti e soavissimi affetti. Intento ad informare nella pittura le più elevate idee religiose, i fatti della vita di san Francesco di Assisi furono il sog-

getto che egli spesso scelse a trattare; e divenuto famosissimo corse reggie e municipii, facendo a popoli e a principi gustare spesso sotto il velo dell'allegoria, come Dante gli alti concetti della sua Divina Commedia, le peregrine bellezze dell'arte da lui rigenerata. Dante versato in ogni scienza e leggiadra disciplina fu l'immagine parlante del potente e gagliardo intelletto degli Italiani: Giotto non meno felice dell'Alighieri fu universale nell'arte, e scendendo talvolta nei floridi campi delle Muse, trattò con uguale magistero ed elevatezza il pennello, lo scarpello e le seste.

Quando noi paragoniamo le opere di questo grande maestro con quelle di Cimabue, Giunta Pisano e Guido Senese, la differenza ne è così sensibile per l'esatta osservazione della natura, per l'armonia della composizione, per la vivacità delle teste, per la forma naturale delle mani e dei piedi delle figure, che mentre nei dipinti di quei tre primi artefici, il passaggio dell'arte bizantina alla moderna vi si vede appena tentato, nelle pitture di Giotto appare quasi intieramente compito, di maniera che tutti i pittori posteriori sino a Raffaello, per giungere alla più grande perfezione dell'arte, altro non ànno fatto, che camminare su le di lui traccie, e sviluppare ed ingrandire sempre più il novello stile, di cui Giotto, osservando la natura, studiando l'antico, seppe gloriosamente lasciare le più splendide norme. Giunta Pisano, Guido Senese e Cimabue inalberarono il vessillo della grande rivoluzione, la quale per opera di Giotto, di Masaccio e di Raffaello doveva poscia cangiare intieramente l'aspetto dell'arte. Ma Giotto, più felice di quei due sommi riformatori, imperò per tutto un secolo

il campo dell'arte in tutta Italia, ove due secoli avanti che apparisse il divino Urbinate fu salutato il pittore delle grazie.

Buffalmacco — Sarebbe inutile intrattenerci su i pittori coetanei di Giotto, non avendo niuno di essi pareggiato per nulla il merito di quel grande; ma poichè è nostro divisamento rendere, per quanto sia possibile, compiuta la nostra storia, non vogliamo omettere i nomi di coloro che comunque non giovassero molto all'arte, non furono poi sì mediocri da non doverne tenere conto. E da tutti distingueremo Buonamico di Cristoforo, detto il Buffalmacco, che non mancò d'ingegno e di fecondità, e se si fosse più applicato, certo che si sarebbe avanzato non poco. Non è da ricercarsi nelle sue figure scelta di forme e gentilezza di sembianti, ma la natura vi si vede imitata con una evidenza ed una verità che sì grande non si trova che in pochissime opere di quella età e del seguente secolo. Il Vasari dice che Buffalmacco fu un pittore d'assai buon giudizio, ed a questo si può aggiungere d'essere stato il primo che facesse il volto dei Santi tutto sangue e latte, come cantò il Redi.

La Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze possiede due suoi quadri, in uno è espressa santa Umiltà in atto di persuadere lo sposo a separarsi per rinchiudersi nella solitudine di un chiostro, e nell'altro la stessa Santa che assiste alla vestizione monastica di Ugolotto suo marito. In queste due storie noi troviamo il meglio del pennello di Buffalmacco, imperocchè le figure disegnate discretamente, son panneggiate assai bene, e composte con rara semplicità, onde si à in bella

guisa la conferma del detto dello storico aretino, con un di più molto valutabile, vedendovisi una sana scienza di prospettiva lineare, non comune certamente ai pittori suoi contemporanei. Il colorito stesso presenta un certo miglioramento in quelle tinte men crude e non più nerastre, come usarono i maestri greci, ed il merito del nostro artista emerge ancora maggiore nell'espressione degli affetti, in cui egli spiega una forza, una energia, una evidenza, che per due altri secoli non fu mai pareggiata. Questo suo valore d'esprimere con verità e gagliardia i sentimenti dell'animo si scopre sì nell'una come nell'altra storia, ma nella prima sembrami che sia riescito più felicemente.

Le due storie a fresco, la Natività di Gesù Cristo e e l'Adorazione dei Magi, che Buffalmacco dipinse per la chiesa di Ognissanti in Firenze, come le altre due parimente in fresco, il Redentore che lava i piedi agli Apostoli, e quando è condotto innanzi Erode, lavorate per quella di Badia, sono interamente perite. La stessa sorte ebbero le storie del vecchio Testamento, cioè dalla creazione sino all'edificazione della torre di Nembrot, fatte nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, e delle quali il Vasari à lodato la vivezza delle figure, la buona pratica e la vaghezza del colorito. Vi fece pure le storie di sant'Anastasia, ove erano alcune figure di donne dipinte con graziosa maniera, ed in quella del Martirio della Santa aveva espresso con grande verità il timore della morte, il dolore e lo spavento di coloro che stanno a vederla morire legata ad un albero sopra il fuoco. Anco di queste non avanza quasi più nulla, ed in esse fu aiutato da Bruno di Giovanni, al quale è dovuta

quella tavola che conservasi nell'Accademia delle Belle Arti in Pisa, e rappresentante sant' Orsola accompagnata da varie vergini, portando nella sinistra uno stendardo in cui è l'arme della città di Pisa, che vedesi personificata in quella donna con corona d'oro in capo, e alla quale la Santa porge la destra in aiuto.

Tornando agli affreschi in San Paolo, per essere stati tanto commendati dal Vasari, debbesi credere che ànno dovuto piacere dimolto, viepiù che in occasione di essi fu quindi chiamato dall' Operaio del Camposanto di Pisa a dipingere in quel venerabile luogo, e lo storico aretino dice che Buffalmacco vi eseguì quattro storie a fresco, la Creazione, la morte di Abele, l' Arca di Noè ed il Diluvio. Vuolsi però che queste pitture fossero del pennello di Pietro di Puccio d' Orvieto, ed il Ciampi nella citata sua opera parla di un documento, pel quale si conosce che l'artista Orvietano nel 1390 e 1392 dipinse in quel luogo *historiam generis*, e sembrano essere le quattro che abbiamo or ora rammentate. L'istesso Ciampi ed il Morrona opinano che siano di Antonio Vita le altre storie che veggonsi nella parete a ponente presso la gran cappella, e sono la Crocifissione, la Resurrezione e l'Apparizione di Gesù Cristo ai suoi Apostoli. È sicuro però che la prima appartenga a Buffalmacco, quantunque da alcune figure sembri che vi lavorasse anco il Vita. Questa opera à sofferto dei guasti in varii luoghi, ed è stata altresì molto ritoccata, ma se tutta sia veramente del pennello di Buffalmacco si potrà senza dubbio ripetere col Vasari, che quando egli volle affaticarsi, non fu inferiore a niun altro dei suoi tempi.

Orcagna — Ma per quanto Buffalmacco fosse

buon pittore, non può mai pareggiarsi con Andrea Orgagna, che non solo fu abile pittore e valente scultore, ma altresì il restauratore della moderna architettura, come si vede dalle Logge dette dei Lanzi, da lui edificate nella piazza del Granduca in Firenze. Noi però qui lo consideriamo soltanto come pittore, ed in questa sua qualità parmi che egli possa stare a fronte di quanti mai valentuomini avesse l'arte in quel tempo.

Egli dipinse varie tavole, ed in compagnia di Bernardo suo fratello, lavorò a fresco in molti luoghi, e poichè nulla più ci resta delle pitture che entrambi fecero nella chiesa dei Servi e nella cappella dei Ricci in Santa Maria Novella, ove nella cappella degli Strozzi eseguirono da un lato la gloria del Paradiso, e dall'altro, su le orme dell'Alighieri, rappresentarono l'Inferno, distinto in varie bolgie o cerchi, come tuttavia si vede in buonissimo stato. Ma vuoi che fossero delle prime cose che facessero, vuoi che la vastità dell'opera e lo strepito della composizione li preoccupasse a preferenza delle altre parti, eglino con uno stile che non ritrae per nulla da quello di Giotto: colorirono quelle figure con certa durezza, ed è sembrato pure a taluno che le disegnassero goffamente. Tuttavia parmi che i primi raggi del talento di Andrea cominciassero a splendere sin da quando egli lavorò in quella cappella, e l'Inferno che vi dipinse dantescamente mostra che il pittore aveva un fuoco d'immaginazione non minore di quello del divino poeta. In alto rappresentò il vecchio Caronte nella sua barca, quindi il Minotauro che orribilmente ringhia, quando le anime mal note gli vengono dinanzi, con Cerbero che divora i golosi, e poi gli avari e i prodighi che condannati

a spingere col petto un enorme peso, s'incontrano, e urtandosi l'un contro l'altro, gridano perchè tieni, perchè burli, insomma l'Orgagna eseguì tutte le idee del grande Alighieri, e lo spirito con cui ei ritrasse le azioni dei dannati, descritte da Dante, il gran movimento che diede a tutta la composizione, provano quanto fosse sommamente ferace d'idee, e altamente poetica la mente del pittore. Certo che in quell'epoca in cui le rappresentanze pittoriche più o meno limitavansi ad un ristretto numero di figure, un'opera così copiosa per la quantità dei personaggi, così variata per la diversità delle mosse e delle azioni, così strepitosa pel calore con cui è immaginata, pregevole per un certo ordine che si vede nella disposizione dei gruppi, infine un monumento artistico che poteva riccamente considerasi come l'illustrazione della Divina Commedia, dovette giustamente sembrare una opera straordinaria e di un talento senza dubbio raro per quei tempi.

Che i due Orgagna si proponessero danteggiare in tutte le loro grandi produzioni, si vede in Pisa ove essendo chiamati a dipingere in quel camposanto, ispirati sempre dalle allegorie e dai cantici della Divina Commedia, espressero il giudizio finale, l'inferno, ed il trionfo della morte.

In alto del primo quadro son sei ben disposti angeli portando in mano i simboli della redenzione. Quindi in mezzo alle nubi è assiso dignitosamente il Salvatore, avente alla sua destra la Vergine Madre, e i dodici apostoli che gli fanno corona. Al disotto sono due angeli che dando fiato alle trombe, chiamano i mortali a presentarsi dinanzi l'Eterno, la di cui sentenza leggesi scritta

in quelle due carte che à l'angelo nelle mani. Da un lato sono poi gli eletti al regno dei cieli, e tutti festosi e pieni di giubilo rimirano il Giudice Supremo, che sdegnoso si volge alla sinistra, e con l'atto delle mani maledice i reprobi, cui gli angeli respingono nell'Inferno. Sul davanti del quadro si schiudono delle tombe, d'onde sorgono vivificati gli estinti, e fra questi è Salomone che uscendo dal sepolcro, poggiando le mani al suolo, sembra nell'atteggiamento della sua persona, e nell'espressione del suo volto, incerto e dubbioso del suo destino.

In questo grandioso dipinto si vede proprio quanto ferace fosse l' immaginazione dell' artista, il quale in quella tremenda rappresentanza fe' vedere qual forza e potenza avesse il suo ingegno. E se egli ne riescisse felicemente tanto nell'invenzione quanto nella composizione, quell'opera esiste ancora, onde ognuno possa osservare con quanta intelligenza l'Orgagna ideasse e disponesse quella scena di gaudio e di dolore. Ove noi ci rammentiamo della ristrettezza delle idee dei pittori di quell'epoca, nel vedere con quanta ragionevolezza ciascun personaggio è disposto nella pittura dell'Orgagna, come bene ei à saputo dimostrare nella Vergine la compassione e il dolore per coloro che non ànno saputo meritare la gloria del cielo, la gioia nei beati, e la disperazione nei dannati, lo spavento in quell'angelo che tutto raggruppato sta in mezzo di quelli che fanno sentire il tremendo squillo delle loro trombe, insomma alla vista di quei ben condotti panneggi, di tante varietà d'affetti, della convenienza nella scelta, del giudizio in una parola che campeggia in tutto il componimento, non si

potrà di certo negare all'Orgagna un talento veramente grande.

Terminata questa prima parte dell' opera, Andrea che di già ne aveva disegnata la seconda, dovendo partire per Firenze, ne affidò l'esecuzione al di lui fratello Bernardo. Qui l'artista, imitando sempre il divino poeta nel concetto, poichè variò l'ordine ed il numero dei cerchi, ove il grande Alighieri pone i reprobi, ideò la composizione diversamente di come aveva fatto nella cappella degli Strozzi in Firenze, e nulla nondimeno può vedersi di più fantasticamente immaginato delle diverse maniere con le quali i demoni tormentano in varie guise gl'infelici dannati alle eterne pene dell'inferno. Pieni di spiriti maledetti, che ànno ripreso la loro carne, sono i quattro grandi cerchi che rappresentano la terribile scena ove coloro che peccarono d'impudicizia, sono arrostiti allo spiedo o abbracciati da serpenti che avviticchiano loro tutte le membra, o con tanaglie, tridenti e fruste fra le vive fiamme del fuoco, crudelmente straziati dai demoni.

Fra le gambe di Lucifero vedesi Erode con gli avari a sinistra, ai quali i demoni versano in bocca pece o metallo o monete arroventate, e lor segano il cranio in atroci e crudissimi modi; gli iracondi forzati a stare fra loro abbracciati si dilaniano l'uno con altro rabbiosamente le carni; i golosi costretti a languire per fame, lungi di saziarsi con i cibi che lor stanno davanti, ànno saturate di escrementi le loro aperte gole; gl'invidiosi gemono in un lago di ghiaccio; gli accidiosi forzati a muoversi dai demoni che li sospingono con infocati tridenti, e

così con altri terribili tormenti straziati e dilaniati gli ambiziosi, i superbi, e tutta l'altra perduta gente.

Nel centro dell'ultimo cerchio è assiso Satanasso che, con la testa a tre facce, qual

« Imperator del doloroso regno,

come appunto fu immaginato da Dante,

« Da ogni bocca dirompea co' denti
« Un peccator a guisa di maciulla
« Sì che tre ne facea così dolenti.

Considerando i pochissimi avanzamenti che l'arte aveva allora fatti nella scienza anatomica, può il lettore ben comprendere di quanta difficoltà dovette essere all'artista questa rappresentanza, nella quale tutte le figure sono espresse ignude. Tuttavia Andrea parve disimpegnarsi più di quanto potevasi in quel tempo aspettare, e dovendo noi lodare in quei corpi nudi una certa intelligenza d'anatomia, e più che altro la fantastica invenzione onde l'artista à ideato i demoni, i loro modi di tormentare, e la varie mosse delle anime dannate, ammiriamo ancora più l'ardire che egli ebbe di tentare la gigantesca figura di Satanasso che sembra senza dubbio più grandiosamente inventata di quella che l'Orgagna stesso pose nel sopraddetto inferno di Firenze, sul quale quello di Pisa à il vantaggio di una meglio regolata composizione.

Nell'altra parete Andrea con bella fantasia rappresentò il trionfo della Morte, e questa composizione ricca di bei concetti, è tutta di sua invenzione, la quale fa prova della grandiosità delle idee, e della elevatezza dell'immaginazione di questo meraviglioso artefice.

La Morte vedesi volare con grandi ali di pipistrello,

vestita di maglia di ferro, e con lunghi capelli svolazzanti alle spalle, tenendo la falce alzata, con la quale, sorda alle grida di tanti miseri e mendici che invano la invocano, onde venga a toglier loro da ogni pena, par che minacci una lieta brigata di donne e garzoni che alla fresca ombra dei melaranci e di altri alberi sopra un prato di variopinti fiori stanno a godere al suono degli strumenti più deliziosamente la vita. Fra i rami di quelle piante volano alcuni amorini, portando in mano una fiaccola, quasi volessero con quella infiammare i cuori di quei sollazzevoli giovani.

A questa scena d'allegrezza fa mirabilmente contrapposto quella ove a terra giacciono ammonticchiati cadaveri d'ogni età, sesso e condizione; e lì si vedono scendere gli angeli e trasportare seco in cielo le anime dei beati, e i demoni a trascinar giù nell'inferno gli ostinati nel peccato. Segue a questa scena l'altra in cui S. Macario indicava ai tre che cavalcando con le loro donne, par che vadano a caccia, il triste fine di noi miseri mortali, in quei tre re che già estinti, ma non interamente consumati, giacciono distesi nell'urna sepolcrale. In uno di quei grandi a cavallo l'Orgagna ritrasse Andrea Uguccione della Faggiola, aretino, ed è quello che portando la mano al naso, si tura le narici per non sentire il lezzo di quei putrefatti corpi. In alto quasi in lontananza offresi alla vista un'altra scena che serve a rendere la composizione più variata, e nel tempo medesimo ben contrapposta nelle azioni dei personaggi. Veggonsi in cima di un monte quattro romiti, che ritiratisi dal mondo, offrono la loro vita contemplativa in scambio dei loro peccati. Uno di quei religiosi è ef-

figiato in atto di pararsi con la mano la luce innanzi gli occhi, quasi volesse meglio vedere in giù il miserando spettacolo ove la morte è il protagonista: un altro è intento a leggere e mostra con rara naturalezza lo sforzo che egli fa a causa dell'indebolimento della sua vista; il terzo cadente per lunghi anni, si appoggia camminando su due gruccie, ed il quarto finalmente in cui si ammira una naturalezza ed una verità meravigliosa, munge una capra, onde al Vasari parve non potervi essere figura più pronta e più viva di quella. Per rendere l'argomento compiuto, in aria l'Orgagna à continuato gli effetti della morte dopo il suo triönfo, e con bizzarra e talora con poetica fantasia à personificato sotto forme umane le anime, ideandole nel momento di escire dai corpi, e d'essere prese e trasportate al loro destino o da un angelo o da un demonio; mostrando in quegli stessi corpicciuoli nobile e finissima espressione.

È vero che nella parte superiore di questo quadro, specialmente a sinistra, vi è un difetto notabile di prospettiva, ma riflettendo che la pittura in quei tempi non aveva fatti che pochi e deboli progressi, e che le figure poste nel piano son distribuite e collocate con molta intelligenza, si vedrà che l'Organa tentava ancor egli di perfezionarsi per quanto potè nell'arte di mettere in prospettiva. Nel resto l'opera non può essere più bella, imperocchè il disegno è ragionevole, le teste non mancano di vivacità, i panneggi ànno un piegare che molto dal vero ritrae, e l'invenzione e la composizione mostrano vigore di fantasia, e intendimento non poco. Vi è poi una naturalezza di mosse e di espressioni da non po-

tersi immaginare, e in quel gruppo rappresentante l'angelo che porta in braccio un anima, raffigurata in un caro bambinetto con le mani giunte, v'è, tanto nella loro attitudine, quanto nelle loro sembianze, una grazia, una soavità, una vaghezza veramente celeste, e per me quelle due gentili figurine sono quel che più si può dire di meraviglioso. L'Orgagna seguitò l'uso dei maestri precedenti di rappresentare gli angeli in modo, che le lunghe loro vesti ne coprissero interamente le estremità del corpo, e secondo me, trattandosi di spiriti celesti, questa maniera sembrami preferibile a quella dei moderni pittori.

Pare che la rappresentanza dell'inferno sia stata in quel tempo l'argomento che maggiormente abbia esercitato il pennello dei pittori, ed è probabile che ciò dipendesse dalla grande impressione che la Divina Commedia aveva prodotto nella mente degli italiani. Da Giotto che fu il primo a dipingere l'inferno nella chiesa dell'Arena di Padova, per quasi due altri secoli gli artisti si trovarono sempre impegnati a riprodurre il medesimo soggetto, e l'Orgagna non contento d'averlo rappresentato in S. Maria Novella di Firenze, e nel Camposanto di Pisa, tornò à trattarlo lorquando in patria dai frati di S. Croce fu invitato a lavorare nella loro chiesa ove su tre pareti replicò con più perfetta maniera le medesime invenzioni per le quali in Pisa era stato inspirato dalla poesia dantesca. Oggi però non se ne vede più alcun vestigio, ed il Vasari, che vi loda miglior disegno, e più diligenza che altrove, riferisce che Andrea, in questa ultima sua rappresentanza, mise in scena i suoi amici, collocandoli nel paradiso, e i suoi nemici, ritratti al vivo, con i perversi cittadini nell'inferno.

Nel vedere in varie città d'Italia rappresentata la tremenda scena del giudizio finale, dobbiamo dire che la Divina Commedia esercitava di già un entusiasmo universale soggiogando così l'immaginazione degli artisti, i quali sull'esempio dato dall'Orgagna che quasi letteralmente riprodusse le concezioni dantesche, fecero della prima cantica del sacro poema il soggetto delle loro composizioni, e con idee analoghe a quelle delle visioni di Dante, dipinsero i nove cerchi dell'inferno a Tolentino, in S. Petronio di Bologna, in una abbazia del Friuli e nel chiostro degli Olivetani di Volterra.

Le varie pitture che spesso troviamo in Firenze concepite con idee che ànno uno stretto collegamento con le dantesche, ci fanno conoscere la grandissima celebrità che in Italia aveva di già acquistata la Divina Commedia, e di ciò ne abbiamo ancora la prova nel decreto della Repubblica fiorentina che chiamava il Boccaccio a spiegare pubblicamente la grande opera del sommo poeta, che moriva esule in Ravenna, e dai cui alti concetti spesso i nostri pittori trassero le loro inspirazioni, ed un discepolo dell'Angelico che aveva la mente e l'anima tutta invasa fortemente dalla poesia di Dante, e colpito ognora più dalla ingiusta sentenza inflitta contro l'illustre ghibellino, quasi volesse farne rimprovero ai suoi concittadini, fe' di ciò il soggetto di una tavola che pose, ove tuttora si vede, nella Metropolitana di Firenze.

Essa rappresenta il divino poeta, col crine cinto di lauro, in abito di priore della Repubblica, mostrando con la sinistra la Divina Commedia aperta, e con la destra in atto di chiedere la ragione che aveva motivato il suo

esilio, e l'inumana sentenza che lo condannava al rogo, ove egli fosse tornato in patria. Nel volto si scorge il dolore che aspramente lo minacciava, ma nella dignità della persona si conosce sempre il gran personaggio che racchiudeva un animo grandissimo. Da un lato, sebbene senza regola di prospettiva, vedesi la città di Firenze, in mezzo la quale s'innalza la superba e gigantesca cupola del Duomo, a destra son figurati alcuni cerchi dell'inferno, alle spalle vedesi il Monte del Purgatorio, e la luna che si eleva in alto indica il Paradiso.

In questa tavola, che per antica tradizione era stata attribuita al pennello dell'Orgagna, dopo la scoperta del prezioso documento, trovato dal Gaye negli stanziamenti dell'Opera, si è conosciuto incontrastabilmente, che la medesima non appartiene all'Orgagna, bensì a un discepolo dell'Angelico, a Domenico di Michelino, a cui ne fu data la commissione il 30 gennaio 1465.

Ad Andrea senza dubbio è dovuta la tavola che, ancor ben conservata, e delle più belle che ci facesse, trovasi nella cappella Strozzi in S. Maria Novella; nella quale in mezzo è assiso l'Eterno con un gran libro aperto nella destra, e le chiavi d'oro nella sinistra. Da un lato è la Vergine in piedi con varii Santi, fra i quali è S. Tommaso d'Aquino in atto di ricevere quel libro; dall'altro a sinistra sono pure altri Santi in piedi, e fra questi vedesi san Pietro genuflesso che riceve quelle chiavi. Nella predella sono poi quattro storie, una delle quali, che è quella di mezzo, rappresenta il Redentore che aiuta S. Pietro a camminare sulle acque, mentre la tempesta agita la navicella, entro la quale sono varii apostoli che si affaticano a governarla. In questo dipinto si à

una chiarissima prova della grandiosa maniera che l'Orgagna sin dal principio della sua carriera artistica cercò formarsi, si vede in più bella guisa quel suo modo facile ed ampio di panneggiare, si riconosce che seppe con molta verità esprimere nei volti e negli atteggiamenti gli affetti e i movimenti dell'animo, e se in generale i suoi contorni sono un po'duri, se i panni nascondono, anzi che coprono il nudo di sotto, se talora nelle forme non è abbastanza scelto, e nelle composizioni non bene ordinato, se in queste parti, come nel colorito, cede ai giotteschi, l'Orgagna tuttavia si distingue sempre per la forza dell'immaginazione, per l'ardimento e la facilità nell'operare, in cui tendendo sempre al grandioso, primeggia senza dubbio su molti pittori del suo tempo.

Anzi parmi che per correzione nell'insieme delle figure, per nobiltà di arie di teste e per terribilità di fantasia, superi senza dubbio l'istesso Giotto. Veggiamo ancora nelle di lui opere, e specialmente in quelle rappresentanti il Giudizio finale, esservi certe figure di donna così belle per la loro soavissima espressione di paradiso, che l'Angelico e gli stessi pittori umbri, mai, o rarissime volte dimostrarono nelle loro figure più celestialmente l'eterna loro beatitudine.

Quando noi ci ponghiamo a considerare l'universalità dell'ingegno dell'Orgagna, e l'energica spinta da lui data alle arti del disegno, mostrando in ciascuna di esse ardire, profondità, intelligenza, sentimento, fecondità di grandi idee, e un animo temerario di riformare specialmente il gusto allora dominante nell'architettura, noi veggiamo in questo eccellentissimo artefice il Michelangelo dei suoi tempi, al par del quale Andrea coltivò fe-

licemente la scultura, l'architettura e la pittura; e al par del quale fu poeta e grande ammiratore del fiero ghibellino.

L'Orgagna, entusiasmato al pari del Buonarroti della poesia dantesca, ne informò i sublimi e terribili concetti nella tremenda rappresentanza del giudizio finale, che riprodusse varie volte con una fedeltà che le scene dipinte da Andrea sembrano quelle medesime tracciate dal pennello di Dante; e tanto l'Orgagna, quanto il grande eroe della scuola fiorentina seppero, ciascuno nella sua epoca, rendersi per quel genere di composizione al di sopra dei loro contemporanei.

E veramente se Michelangelo con volo aquilino si estolle su quanti mai artisti ebbe l'Italia dopo Raffaello, per l'ardimento, per la filosofia, per la profondità dei suoi concepimenti, ed anco pel magistero tecnico dell'esecuzione; l'Orgagna in tutto quel tempo non ebbe per la sua profonda dottrina, per la ricchezza della sua immaginazione, per la terribilità della fantasia, e per l'intensità dell'espressione, alcun rivale che potesse complessivamente competere con lui in tutti i rami dell'arte, in cui Andrea si mostrò sempre ugualmente grandissimo.

Pittore sopra tutti dantescamente dottissimo, Andrea manifestò nella statuaria un talento superiore a quanti allora maneggiavano lo scarpello, e senza enumerare tutti gli stupendi marmi, e i bronzi da lui lavorati, il tabernacolo nella chiesa di Or-San Michele che è il suo capolavoro, basta per farlo conoscere anco in questa parte artefice sommo. Ma il merito dell'Orgagna è ancora più grande nell'architettura, in cui col suo novello stile portò una completa rivoluzione che cangiò il sesto acuto degli ar-

chi gotici in sesto rotondo, come si vede nella Loggia de'Lanzi a Firenze, che è il più magnifico portico che sia nel mondo. Questa loggia è composta di tre sole arcate, ma sono di così bella e classica architettura, che ne risulta un capolavoro di grandezza e leggerezza, di solidità ed eleganza. Edificando questa loggia, l'Orgagna aprì a Michelangelo la strada per l'ardito e gigantesco concepimento della più grande e maestosa cupola che sia al mondo, ed i nostri lettori avranno di già indovinato, che noi facciamo allusione a quella che superbamente s'innalza su la magnifica basilica di S. Pietro in Vaticano, il più vasto e sontuoso tempio che possa mai vantare la cristianità.

Stefano Fiorentino. — Venendo ora agli scolari di Giotto, se si eccettuino i Gaddi e pochi altri, quasi tutti preferendo allo studio della natura, l'imitazione delle opere del maestro, trascurarono il vero modo di far progredire l'arte, donde ne venne che i loro dipinti altro non sono per lo più, che le copie delle forme scelte da Giotto; di maniera che nei fiorentini, e in tutti quelli che derivano dalla scuola di quel grande maestro comparisce sempre un medesimo stile d'imitazione, per cui l'arte non potè avanzarsi come speravasi, se gli artisti che fiorirono nella seconda metà del secolo decimoquarto avessero preso a modello di studio le opere della natura.

Fra i giotteschi colui che molto si distinse fu Stefano Fiorentino, il quale, se non superò il maestro, come vorrebbe il Vasari, certo perfezionò varie parti dell'arte, in cui ebbe il vanto d'avere con grande ardire tentato gli scorti, e se nei suoi tentativi non riescì gran fatto felice,

indicò ciò non ostante agli altri un novello modo di perfezionamento, che si vede ancora nella sua bella maniera di mettere in prospettiva le fabbriche, nel disegno del nudo, nell'atteggiare, variare, ed animare le teste delle figure. Egli poi fu uno di quelli i quali più che le opere del maestro, studiarono la natura medesima, cui Stefano sapeva ritrarre con arte e diligenza grandissima, ond'ebbe lode d'essere andato innanzi a quanti mai pittori si conoscessero sino a lui. E benchè non restino che pochissimi dipinti che con certezza gli si possano attribuire, pure da quel poco che rimane, si vede sempre quanto grande fosse veramente il talento di Stefano.

Le tre storie a fresco, cioè la Trasfigurazione del Signore, il Redentore che libera l'indemoniata, e Gesù Cristo che salva san Pietro dalla tempesta, che egli aveva fatte nel chiostro della chiesa di Santo Spirito in Firenze, sono totalmente perite; ed è stata una grande disgrazia perdere un opera che doveva essere una cosa veramente stupenda, stando al giudizio dello storico di Arezzo che ne loda non pure l'invenzione e la prospettiva, la buona e perfetta maniera con cui eran condotte, ma eziandio la morbidezza dei panni e il loro bel piegare in modo da accennare il nudo di sotto, il disegno, la varietà, le proprie e belle attitudini, non che la dolcezza nelle arie delle teste. In cattivissimo stato sono altresì le pitture del chiostro di Santa Maria Novella; perito è poi il martirio di san Marco nella chiesa di Santa Croce, e distrutto è egualmente tutto ciò che Stefano fece in Ara Cœli di Roma. Nè vedesi più vestigio della Gloria Celeste, dipinta nella cappella maggiore dell'inferiore chiesa di San Francesco in Assisi; tuttavia noi

abbiamo voluto far menzione di queste pitture, per serbarne sempre la memoria, e segnalare in un tempo il merito dell' artista, che è stato tanto commendato dal Vasari, il quale fu sorpreso sommamente in vedere con quanta grazia, e con quale unita e dolcissima maniera Stefano abbia condotto quell' opera che pur ci lasciò imperfetta.

L'Adorazione dei Magi, che trovasi nella Pinacoteca di Milano, e che il Rosini riporta intagliata come un prezioso monumento di questo raro maestro, appartiene ad un altro Stefano, vissuto un secolo dopo, come si legge dall' iscrizione medesima di quella tavola, ove è scritto Stefanus pinxit 1435; ed è probabile che questi sia quello Stefano di Vincenzo Veronese, che fioriva nel secolo decimoquinto, non trovandosi nè in Firenze, nè altrove un altro pittore che avesse il nome di Stefano.

In tanta deficienza di pitture, la sola opera che sembra con certezza del pennello di Stefano, e per la quale possiamo vedere da noi medesimi quanto ben giuste siano le lodi che dal Vasari e da altri scrittori gli sono state tributate, è la mezza figura di san Tommaso con la penna nella destra, e un libro aperto nella sinistra, che trovasi in Santa Maria Novella nella lunetta sopra la porta, ora murata, della soppressa cappella del santo; ed è quella stessa pittura, che il Ghiberti dice fatta assai egregiamente e con molta diligenza. Tutto in questo dipinto ben corrisponde al concetto che di Stefano ci à fatto formare lo storico d'Arezzo, e la maniera del disegnare, il carattere della testa del santo dottore, la sfumatezza e l'unità nei colori, e la gran diligenza palesano

senza dubbio la mano maestra del discepolo e nipote di Giotto.

Vuolsi, e con molta ragione, che sua sia similmente quella piccola tavola che il Rosini trovò presso il signor Ranieri Grassi di Pisa, e che riporta intagliata alla pagina 125 del secondo volume della sua Storia pittorica, come una riproduzione di quel tabernacolo, cui il Vasari ricorda dipinto da Stefano in una casa lungo l'Arno presso il ponte la Carraia, che fu demolita quando si fabbricò il palazzo Corsini. La congettura del Rosini non è senza fondamento, imperocchè la Vergine ed il pargoletto Gesù vi sono rappresentati precisamente secondo la descrizione dell'Aretino, il quale dice: una Nostra Donna alla quale, mentre ella cuce, un fanciullo vestito, e che siede, porge un uccello. Così appunto è quella tavoletta; e benchè assai malconcia, è sempre tale, da lasciar vedere con quanta grazia e soavità, quasi direi meravigliosa, Stefano dipingesse le sacre immagini.

Nel vedere un' opera così eccellente, poichè tutto spira amore, gentilezza, semplicità, modestia, con un colorito che nella sua vivacità nulla toglie all'effetto mistico, col quale concordano eziandio le belle forme, quasi si stupisce col Vasari, come in quell'epoca fosse un pittore di tanto valore; laonde in vista di tanta diligenza e di tanta vaghezza, di una grazia sì incantevole, di una espressione sì vera, sì dolce e così celeste, insomma di una maniera così naturale, gentile e ben condotta, il nome di Stefano Fiorentino sarà sempre tenuto fra i più felici seguaci della maniera giottesca.

Taddeo Gaddi — Ei divide tanta fama con Taddeo

Gaddi, figlio di Gaddo Gaddi del quale si è parlato innanzi; laonde quel che importa esaminare è quale avanzamento abbia fatto l'arte per opera di Taddeo, che, non mancante d'ingegno, ed essendo stato per ventiquattro anni continui con Giotto, che lo amava più di qualunque suo altro discepolo, potè con gl'insegnamenti e gli esempi di tanto maestro, e con i lumi della propria mente, portare la pittura più lungi da dove egli l'aveva ritrovata. Tuttavia egli tenendosi sempre all'imitazione della maniera di Giotto, quantunque consultasse la natura, ritraendola con verità grande, non recò che piccolo miglioramento all'arte sua, ed il più che facesse, si vede nel colorito, in cui adoperò delle tinte assai fresche e vivaci, le quali se oggi non paiono più tali, fanno nondimeno scoprire, che Taddeo abbia avuto un metodo di colorire migliore di quello dell'istesso suo maestro.

Questo però è quel che ne dice il Vasari; ma io trovo ancora nel discepolo un merito che lo distingue maggiormente e ci fa vedere in lui un talento elevato, un ardire, che non ebbero tutti i suoi coetanei, perchè l'arte facesse più rapidamente quei progressi, che più tardi la portarono all'apice della sua perfezione. È vero che tanto nelle scienze, come nelle arti, si progredisce per gradi, ma quello che innanzi agli altri cerca inoltrarsi, merita sempre una lode maggiore, che noi dobbiamo sicuramente rendere a Taddeo, il quale, avendo buon disegno, sufficiente grazia e verità, ingrandì non di poco la maniera del maestro; e questo ingrandimento è per me uno dei passi più notabili che l'arte doveva fare in quel tempo.

L'affresco nel Capitolo dei Padri Domenicani in

Santa Maria Novella di Firenze è il più grandioso monumento artistico che siasi fatto nella seconda metà del secolo decimoquarto e un po' più in là, e Taddeo, dipingendo quella storia negli scompartimenti della volta, e quelle figure simboliche nelle due facciate, à preluso Masaccio in quel suo semplice e grandioso modo di piegare i panni, dando ancora ai sommi maestri le prime norme per dare ad una rappresentanza pittorica un carattere di grandiosità, che come si vede in queste pitture del Gaddi, consiste nel trascurare le minime parti onde si abbia nel tutto insieme un grande effetto, e così un'apparenza di verità. Le opere di cui parliamo, a cominciare dagli scompartimenti della volta, sono la liberazione di san Pietro dal naufragio, la Resurrezione di Gesù Cristo, l'Ascensione in cielo, e la discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli: in queste storie Taddeo spiegò maggiore esattezza di disegno, una vera imitazione della natura, ed una certa grazia e vivacità che innamora. Il colorito stesso, che era la parte da lui meglio intesa, vi comparisce più bello, la verità vi si vede raggiunta più magistralmente, ed in generale vi si osserva avere l'artista saputo dare alle sue figure quell'espressione che indica i veri moti dell'animo, quantunque in ciò il Gaddi fosse meno felice del suo maestro. Vi sono atteggiamenti bellissimi, fisonomie di bel carattere ed espressive, panneggi piegati con quella grandiosità che tanto distingue il Gaddi, ed infine nel quadro della Resurrezione si scopre il tentativo d'illuminare la scena con la luce che emana dal corpo del Redentore, come aveva fatto Giotto nel quadretto della Trasfigurazione, e come fece poi il Correggio con tanta maestria nella celebre notte. Ma

Taddeo in questa parte non giunse ad uguagliare nemmeno il maestro, e sgomentato, si vede, dalle difficoltà a cui andava incontro, si limitò a illuminare in quel modo le vette di alcuni monti, e siti di una città, e col solito metodo le figure, ed il resto della rappresentanza.

Ma se in queste storie Taddeo à mostrato arte e ingegno grandissimo, nelle grandi pitture della facciata, parmi che siasi elevato con la mente a maggior altezza, ed abbia col pennello date prove assai più brillanti del suo talento. L'argomento di quelle pitture riguarda i trionfi della Chiesa cattolica per le virtù di san Tommaso, e ciò perchè il suo dipinto ben corrispondesse con quello della facciata di contro, dovuto a Simone Memmi senese, il quale vi rappresentò i fatti principali della vita di san Domenico, e i successi della Chiesa militante e trionfante per lo zelo e le opere dei Padri dell'Ordine dei Predicatori.

Taddeo infatti espresse il santo dottore d'Aquino, circondato da alcuni angeli, assiso maestosamente in cattedra, con un libro aperto in mano, ponendogli ai piedi gli eretici Sabellio, Ario ed Averroe, che ei aveva vittoriosamente combattuti, e attorno i più grandi personaggi del vecchio e nuovo testamento, Mosè, Isaia, Salomone, san Matteo, san Luca, da un lato: e dall'altro, il Re David, Giobbe, san Paolo, san Giovanni Evangelista, e san Marco, con altre figure al disopra esprimenti le Virtù cardinali e teologali. Quindi verso la destra del Santo seggono personificate e distinte per i loro attributi le sette scienze sacre, e la prima di quelle figure rappresenta la Giustizia civile, siccome il fondamento di ogni benordinata società: essa à in mano la spada,

simbolo della forza e dell'autorità, e sotto di sè vedesi Giustiniano, che compilò un codice di leggi. Segue poi il Diritto canonico, e al di sotto v'è ritratto Clemente V., autore delle così dette Clementine: la terza è la Teologia pratica con Pietro Lombardo, maestro delle sentenze; indi la Speculativa con Dionisio Areopagita; la Dimostrativa con Saverio Boezio; la Contemplativa con san Giovanni Damasceno, e in ultimo la Scolastica con l'arco in mano, e sant'Agostino ai suoi piedi.

Alla sinistra del Santo dalla parte degli eretici, Taddeo personificò le sette scienze profane, e sotto ciascuna un personaggio celebre in quella materia. Vedesi infatti Donato o Prisciano, sotto la Grammatica, effigiata in una donna che insegna ad un fanciullo; Cicerone sotto la Rettorica o l'Eloquenza; Zenone Eleate ai piedi della Dialettica, che à un serpente in mano coperto da un velo; Tubalcain che batte con due martelli sopra un incudine, in basso della Musica, con gli strumenti da suonare; Euclide ai piedi della Geometria che à la squadra e le seste; e finalmente Atlante, o Zoroastro, al di sotto dell'Astronomia, che vedesi con un globo celeste in mano.

Così simbolicamente Taddeo espresse quelle pitture nelle quali, sebbene l'ingegno dell'artefice brilli più che il magistero dell'arte, ci si trova nondimeno quanto di più bello sia stato fatto sino al Gaddi; il quale si avanzò più degli altri con l'ingrandire la maniera del maestro, e tanto che le tre figure di Pietro Lombardo che tiene con ambo le mani un libro, di Dionisio l'Areopagita che vedesi in atto di guardare attentamente la punta di una penna, e principalmente quella di Saverio Boezio,

effigiato col gomito del braccio destro appoggiato ad un ginocchio e la mano al mento in atto di meditazione, sono un vero portento per quell'epoca. L'espressione e la grandiosità della figura del Boezio è veramente stupenda; a prima giunta si direbbe una persona che pensa, onde è sembrato ad alcuni che Michelangelo traesse da quella l'idea, quando sotto le sembianze del Duca d'Urbino scolpì la statua del Pensiero per la Cappella dei Medici in San Lorenzo di Firenze. Ma ove ciò paresse un pochino ardito, son sicuro d'altronde che niuno vorrà negare al Gaddi il giusto vanto d'essere stato il felice precursore di Masaccio.

Non dissimulo però l'opinione del barone di Rumohr, il quale à creduto che Taddeo non sia l'autore di queste pitture, nè delle storie di Nostra Donna e della Maddalena, eseguite secondo il Vasari dal Gaddi medesimo nella cappella Rinuccini in Santa Croce, sembrandogli dal confronto che ei ne à fatto sopra quella tavola della Galleria del Re di Prussia, rappresentante la Vergine col bambino in braccio, san Giovanni Battista, san Francesco e sei Apostoli, dipinta sicuramente da Taddeo, poichè vi si legge l'anno 1334, il mese di settembre, ed il nome del pittore, che fra queste e quelle pitture vi fosse una differenza notabile di maniera. Io però non divido l'opinione dello scrittore alemanno, e senza valermi di ciò che dice il Richa, il quale riporta una iscrizione, nella quale leggevasi il nome del Gaddi, pria che l'opera di quel capitolo fosse restaurata, dirò piuttosto, se non m'inganno, ciò che il barone di Rumohr chiama differenza, parmi che sia miglioramento di maniera, parendomi esservi molta simiglianza fra lo

stile delle pitture di Santa Maria Novella, e la Vergine col bambino in braccio, che Taddeo dipinse nei chiostri di San Francesco a Pisa, e da lì trasportata nel Camposanto, non che con le altre che egli indubitatamente eseguì nella chiesa di Santa Croce nella cappella Baroncelli, ove tuttora si vedono. Quel modo di piegare i panni, quelle teste, quelli atteggiamenti, il disegno e la composizione medesima ritraggono del fare del Gaddi. L'addurre poi in sostegno dell'opinione tedesca il silenzio del Ghiberti su queste pitture, credo che non sia una ragione così valevole, come vorrebbesi, imperocchè in quei cenni storici del Ghiberti non si fa menzione di tanti altri dipinti, come di quelli del Camposanto pisano dovuti incontrastabilmente al pennello dell'Orgágna, e perciò sembrami che il suo silenzio debbasi ritenere in verun conto. D'altronde noi ci rimettiamo al giudizio del lettore, il quale dalle opere che del Gaddi ben conservate si trovano in Firenze, potrà vedere con i suoi propri occhi di quanto noi ci siamo accostati al vero, indicando come opere di Taddeo Gaddi le pitture sopraccennate.

È nella sagrestia di Santa Croce una bellissima tavola, rappresentante la Nascita di Nostra Signora, composta con grande semplicità e ottimo giudizio, espressa con un sentimento di divozione che diletta, e colorita con quella nitidezza e vivacità di tinte, che il Gaddi meglio che altrove mostrò nel Capitolo dei Padri Domenicani. Vi si ammira la solita sua grandiosità di stile, e a tanto pregio va congiunto quello della grazia che ne rende più incantevole il componimento. Si viene a conoscere da ciò che l'artefice avanzandosi sempre più

nella pratica dell'arte, raffinava maggiormente il di lui pennello, acquistando maggiore grazia e gentilezza nei sembianti e nelle mosse delle figure, più facilità nell'eseguire, più risoluzione nel disegnare, più intelligenza nel comporre con quella calma che appare in questa rappresentanza. Sono in tutto otto figure, ed in ciascuna di esse vi è un sentimento religioso mirabile, una naturalezza grandissima. Il modo con cui S. Anna si lava le mani, il rispetto che mostra l'ancella nel versare l'acqua, l'espressione di quella donna che sostiene fra le braccia la bambina, l'affetto di quell'altra che l'accarezza, e di quella che assisa nel davanti stendendo le braccia par quasi chieda che a lei fosse data la puttina, e finalmente il porgersi dei panni delle altre due donne a sinistra del quadro, fanno vedere come i primi nostri pittori mirassero, più che ad altro, al sentimento e alla semplicità, e alla gentilezza delle loro rappresentanze, e come eglino riescissero in ciò assai felicemente.

Non parlo delle storie di S. Niccolò, che il Gaddi dipinse nella chiesa dei Servi in Firenze, perchè di esse non avanza alcun vestigio; ma dalle parole del Vasari si comprende che dovessero essere cose degne del grandioso e gentile pennello del grande allievo di Giotto, sembrandogli avere l'artista spiegato ottimo giudizio e grazia, specialmente dove Taddeo rappresentò una nave fortemente agitata dalle tempestose onde del mare, mentre appare in aria S. Niccolò a liberare quei marinari che per salvarsi gettano nelle acque le mercanzie. Laonde mi tratterrò particolarmente su quella tavola, già erroneamente attribuita a Buffalmacco, e che dall'Oratorio oggi detto di S. Carlo passò nella Galleria degli Uffizi da

dove fu trasportata in quella dell'Accademia delle belle arti, ove tuttora si trova.

È una deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro, con le Marie e i discepoli che tutti stretti intorno il monumento rimirano pietosamente il figliolo di Dio che versò sul Golgota il proprio sangue per redimere il genere umano. La Vergine Madre vivamente trafitta dal dolore sostiene con una mano il capo del suo diletto figliolo, fissando nel di lui divino volto le pupille bagnate di pianto, nel mentre che Giovanni, reggendo un lembo della sindone, imprime un bacio sulla mano dell'estinto maestro. Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea, e la Maddalena sono intenti a compiere il pietoso officio, e i discepoli ancor essi addolorati stanno attorno, portando in mano, chi i chiodi, chi le tanaglie, e chi il vaso dell'unguento recato dal decurione per imbalsamare la salma del Redentore. Rappresentando in siffatta guisa i discepoli, pare che l'artista abbia avuto l'intendimento di far conoscere essere stati essi quelli che ebbero la pietosa cura di togliere dallo strumento della passione il corpo del loro divino maestro, che gloriosamente risorto appare in alto del quadro con lo stendardo nella sinistra, e la destra in atto di benedire, e seguito da due cari angioletti che sollevano, l'uno la croce, e l'altro la corona di spine e la lancia. Negli atti, e nei moti di ciascun personaggio di questa scena, si vede una dignità, una convenienza, una semplicità, che nulla più, e tanta aggiustatezza e tanta calma dànno alla composizione una quiete, un riposo grandissimo, e provano di quanto il Gaddi profittasse delle lezioni avute da Giotto, dal quale pare che fosse ispirato nell'esprimere nelle figure

con sì grande religione gli affetti dell'animo loro. Del disegno e dei panneggi di questa rappresentanza nulla io dico, sapendo di già il lettore quanto in queste parti valesse questo grande imitatore della maniera giottesca, nella quale riescì assai felice il di lui condiscepolo Puccio Capanna.

Capanna — E di certo Giotto non ebbe veruno allievo che imitasse il suo stile più perfettamente del Capanna, cui il Lanzi erroneamente pone nella scuola romana, e senza valutarlo quanto doveva. Forse quello storico à creduto annoverarlo fra i pittori romani, per avere il Capanna lavorato molto nello Stato pontificio, come in Rimini, nella chiesa di S. Cataldo, un grande affresco, esprimente una tempesta di mare con un naviglio che sta per far naufragio, e i marinari che gettano della roba nell'acqua, in Bologna una tavola con la passione di Gesù Cristo e storie di S. Francesco, forse nella chiesa del Santo, poichè il Vasari à dimenticato di dirlo, e in Assisi, ove secondo l'asserzione del Vasari pare che si stabilisse, quantunque non se ne abbiano documenti. Ma indipendentemente da ciò, l'essere stato scolare di Giotto, l'averne seguito lo stile, e l'essere fiorentino di patria, come si sottoscrisse in una tavola che sino ai tempi del Vasari vedevasi in Pistoia nella chiesa di S. Domenico, parmi che sieno valevoli ragioni per non poterlo togliere da questa scuola.

Il Lanzi stesso lo dice uno dei migliori giotteschi, e tale infatti Puccio apparisce in quei suoi affreschi, ancora discretamente conservati nella chiesa inferiore di S. Francesco d'Assisi, e in una cappella in S. Maria degli Angioli. Nella prima sono alcune storie della passione del

Salvatore, condotte con buono e risoluto stile giottesco; e nella seconda un Gesù Cristo in gloria con Nostra Signora che prega pei suoi devoti, e sebbene questo dipinto sia molto affumicato dal lume dei ceri che vi ardono attorno, è sempre un'opera che con la storia di S. Martino nella cappella del Santo mostra di quanto il Capanna s'approssimasse alla maniera del gran caposcuola, sul quale però ei prevalse ancora per un colorito più brillante e più morbido, specialmente nei panneggi. Osservando quelle teste, la semplicità e la quiete della composizione, la dolcezza dell'espressione, la gentilezza dei movimenti, insomma tutte le diverse parti di quella rappresentanza, si vedrà immediatamente che una scintilla del genio di Giotto ravviva il talento del Capanna, ond'egli parve così bene immedesimato nel maestro.

Anco di questo valente allievo di Giotto molte delle sue pitture fatte in Firenze sono perite, come la coronazione della Vergine, e la storia di S. Lucia, che il Vasari ricorda nella cappella degli Strozzi in S. Trinita, e le altre nella cappella Covoni nella chiesa di Badia. Le pitture nella cappella maggiore in S. Francesco di Pistoia furono tutte imbiancate, ad eccezione di una Santa Maria Egiziaca, la quale si conserva in un armadio, destinato al servizio dell'altare. Sono però nel capitolo del Convento le Capannucce istituite da S. Francesco, ed altre storie, che dicesi essere state cominciate dal Capanna e finite da Antonio Vite.

Il d'Agincourt riporta intagliata una tavola, cui egli à creduto essere del Capanna: fa parte della sua collezione, e rappresenta la Vergine col bambino in braccio,

e da un lato è S. Francesco, S. Lorenzo, S. Antonio abate e S. Stefano, e dall'altro S. Chiara, S. Orsola, S. Caterina e la Maddalena. Negli angoli superiori del quadro è dipinta una Annunziazione, e in basso vedesi un cadavere roso dai vermi. Io in questo momento non ò sotto l'occhio che la stampa di questa tavola, e dovendo giudicare dalla medesima, il mio parere non potrebbe essere così esatto come quello dell'Agincourt, che potendo esaminare da sè stesso il lavoro originale, à potuto osservare bene i pregi di che è ornata. Egli infatti nelle movenze, nell'espressione, e negli atteggiamenti, specialmente della Vergine, della Maddalena e del S. Antonio, à trovato tutta la maniera e il modo di fare del maestro; se non che nei contorni della testa della Madonna e di quella del bambino parvegli che il Capanna fosse meno franco e meno italiano di Giotto; e lodandone il colorito, gli sembrò che fosse troppo finito nelle carni, sino al segno di scorgervi la fatica e la pena che l'artista durava. Io ignoro l'epoca in cui Puccio abbia potuto fare questa tavola, nè l'incisione è tale da sodisfarmi, ma il gruppo della Madre col puttino sembrami ideato assai amorosamente.

Fra gli altri scuolari di Giotto, si nomina un Pisano che lavorò col maestro nel Camposanto di Pisa, e il di cui nome, secondo l'opinione del canonico Totti, fu Nello di Vanni. Il Lanzi à dubitato che questo pittore fosse quello stesso che col nome di Bernardo Nello di Giovanni Falconi viene ascritto alla scuola dell'Orgagna; ma dopo la pubblicazione della cronologia del Monastero degli Angeli per il Farulli si è potuto conoscere, che fossero due distinti pittori, imperocchè si dice, che nel 1300

fiori Vanni da Pisa che fu padre di quel Nello pittore che adoprò i suoi pennelli ad abbellire le mura del Camposanto. Quivi infatti di Nello vedesi ancora un frammento di una storia di Giobbe, essendo il resto andato in rovina. Il santo patriarca è effigiato genuflesso con le mani rivolte verso il cielo in atto di pregare pei tre suoi amici che sono ginocchioni dinnanzi a lui. Dall'altro lato si veggono varie altre figure, ed alcuni ànno creduto, che questa storia fosse interamente di Nello, ma quei ben condotti panneggi, e certe grandiose figure, ànno indotto altri a credere, e parmi più giustamente, che l'opera fosse stata ideata e disegnata dal maestro, e data a colorire allo scuolare, quando Giotto verso quel tempo che lavorava nel Camposanto fu chiamato a far ritorno in Firenze. Ma comunque si voglia credere, il certo si è, che anco Pisa ebbe i suoi giotteschi, e questo Nello, vuoi che sia l'autore di quella storia, ed in questo caso bisogna annoverarlo fra i buoni seguaci del gran maestro fiorentino, vuoi che ne sia l'esecutore, e sempre gli si dovrà accordare un certo merito, senza del quale Giotto non gli avrebbe affidata l'esecuzione di un lavoro che portava il suo nome. Noi infatti da quel vestigio veggiamo che l'andamento del pennello ed il colorito non smentiscono per nulla la scuola nella quale Nello era stato educato.

Venendo adesso agli scuolari dell'Orgagna, noi non ne troviamo uno che fosse degno di un tanto maestro; che quel Francesco Neri e Turino Vanni rammentati dal De Morrona non lasciarono nome, e quei pochi avanzi di un quadro che si vedono tuttora nell'Accademia pisana, ci fanno conoscere quanto quest'ultimo fosse lon-

tano dal merito dei giotteschi; ai quali non giunse nemmeno ad accostarsi quel Bernardo Nello di Giovanni Falconi, che dipinse varii quadri pel Duomo di Pisa, periti in un incendio, e ciò che ancora ne avanza su le pareti è tale che più non bisogna dirne.

Con loro studiò pure un Tommaso di Marco fiorentino, che fra le altre cose aveva fatta una tavola per la chiesa di S. Antonio di Pisa, ma demolito il tramezzo ove era appoggiata, non si sa qual sorte abbia essa avuto. Nulla più nemmeno resta del Paradiso della tavola della Vergine Annunziata che Mariotto, nipote di Andrea, aveva dipinto per la chiesa di S. Michele in Visdomini a Firenze, e le poche parole, che per questo artefice à impiegato il Vasari, sono l'annunzio della di lui mediocrità.

Traini — Dopo ciò si vede bene che tutti gli allievi dell'Orgagna furono inferiori a lui, non potendo ascrivere nella sua scuola, come si è fatto sin'ora, Francesco Traini, il quale sembra d'avere preceduto ancora nell'arte l'istesso Andrea. Questa scoperta è dovuta al Bonaini, il quale nelle sue memorie inedite à fatto chiaramente vedere, che l'Orgagna essendo stato matricolato nell'arte dei pittori nel 1369, e non potendo prima di questa epoca, secondo gli ordinamenti degli statuti dei pittori, esercitare o insegnare la pittura, non poteva perciò avere nel suo studio il Traini, il quale d'altronde ventiquattro anni avanti aveva dipinta la tavola del S. Domenico, che col pezzo piramidale rappresentante il Salvatore vedesi nella Galleria dell'Accademia Pisana. Fra le altre prove che escludono totalmente il Traini dalla scuola dell'Orgagna, si à un documento in

cui si legge che Francesco aveva di già ultimata la suddetta tavola nel 9 Luglio del 1345, e questa data parmi che non ammetta veruna ragione in contrario; tanto più che il fare di quella tavola ci scuopre un maestro che era in pieno possesso dell'arte sua. A questa tavola appartenevano i due laterali che si trovano in una stanza terrena del Seminario pisano, e rappresentano otto storie della vita di S. Domenico, condotte con quel magistero onde il Traini è salito a maggior fama di quella che egli aveva avuta sin'ora.

Il santo patriarca è rappresentato tenendo nella destra il giglio fiorito, simbolo della purità, e nella sinistra un libro aperto ove leggesi: *Venite filii, audite me, timorem domini docebo vos.* È mirabile questa figura per la bella maniera del piegheggiare con molta verità, la quale è eziandio sensibile nel modo con cui è posata la figura, piena di santo zelo evangelico. E parimente pregievole è l'altro pezzo in forma piramidale, non solo per la vaghezza del colorito; ma molto più per la divina maestà del volto di Gesù Cristo, e la nobiltà dell'atto del benedire per cui tiene alzata la destra.

La prima delle otto storie rappresenta la Natività del santo, alla quale segue la visione di Papa Innocenzo II, l'apparizione degli apostoli S. Pietro e S. Paolo, che S. Domenico vide nel Laterano, il prodigio operato dal patriarca a Montreal, il giovine Napoleone deì Ceccani di Fossenuova richiamato in vita a Roma per le orazioni del santo, i naufraghi salvati per intercessione di S. Domenicò, la visione di F. Guala priore di Brescia, e finalmente la traslazione del corpo del santo patriarca dei Predicatori; storie tutte bellissime e per filosofia di

concetti, per delicata e candida espressione, per correzione di disegno, per sublime semplicità d'affetti, per cara dolcezza e beltà di arie di teste, per robustezza di colorito, per fecondità d'idee, e finalmente per quel profondo sentimento religioso che domina in tutte quelle composizioni.

Chi può mai, dopo questa bella tavola, negare al Traini un ingegno eminente, e che può stare al confronto e di quanti allora, dopo Giotto, avevano nòme chiarissimo? Or tutti i pregi che rendono bellissime le storie suddette sono più largamente sparsi nella tavola che vedesi alquanto restaurata nella chiesa di S. Caterina di Pisa, lavoro mirabilissimo, e dal quale si vede che egli non solo cammina di pari passo con Andrea, ma sembra che egli vada ancora avanti. Il Lanzi è di questa opinione, quantunque, dopo d'averne lodata la novità della composizione, non vi abbia trovata arte di aggruppare e rilievo nelle figure, notandovi ancora un certo sforzo e poca espressione negli atteggiamenti; il che essendo vero, non toglie però nulla al talento del Traini il quale à buon disegno, belle tinte, evidenza nelle fisonomie, ed una facilità e libertà di pennello, più che in altri del suo tempo.

Per maggiormente far rilevare l'ingegno di Francesco, noi descriveremo questa tavola, nella quale in alto sopra un campo stellato, e circondato da alcuni serafini, è assiso l'Eterno con un libro chiuso nella sinistra, e con la desta alzata in atto di benedire. Dalle sue labbra partonsi alcuni raggi luminosi, dei quali parte illuminano la testa di Mosè, di S. Paolo e dei quattro Evangelisti, che in varie attitudini stanno prostrati ai suoi piedi.

e tre soltanto si diffondono su la testa di S. Tommaso che maestosamente atteggiato siede con un libro aperto in mezzo del quadro. À pure su le ginocchia altri cinque volumi, i quali pare che sieno le varie opere dell'angelico sommo dottore, e dalle quali si partono moltissimi raggi su i dottori e i padri della Chiesa, che in varii atti veggonsi più in basso a lui attentamente rivolti.

Ai suoi piedi giace, a mezza vita disteso, facendosi puntello del gomito, Averroe, che medita su la propria disfatta. Presso di lui è rovesciato a terra un volume sul quale cade perpendicolarmente un raggio che emana dal santo, nella di cui testa si riflettono i raggi trasmessi dal Salvatore su S. Paolo, Mosè e gli Evangelisti. A destra del sommo dottore è Aristotile, a sinistra Platone, ed ambidue tengono in alto i loro volumi aperti, l'uno l'Etica e l'altro il Timeo, e sì in questo come in quello cade un raggio del gran teologo d'Aquino; volendo così l'artista fare allusione che gli stessi libri dei filosofi antichi non possono esser chiari senza l'influsso delle dottrine con le quali S. Tommaso à reso più solide le fondamenta della religione di Cristo. Un'opera così pregievole sarà sempre un monumento che rammenterà in ogni tempo con onore il nome di Francesco Traini, il quale sembra avere attinto le sue ispirazioni dalla Divina Commedia, ove le gloriose gesta di S. Francesco, di S. Tommaso e di S. Domenico negli ultimi canti del Paradiso vi si trovano sublimemente cantate.

Giottino — Ora ci resta a parlare del figliuolo di Stefano fiorentino, cioè di Tommaso detto volgarmente il Giottino, non perchè lo spirito del grande maestro si

fosse trasfuso in lui, ma per essersi ancor egli chiamato Giotto, non trovandosi nel vecchio libro dei pittori registrato nessun artista distinto col nome di Tommaso di Stefano, sibbene un *Giotto di maestro Stefano dipintore*, 1368; e perciò sembra che sì il Ghiberti come il Vasari, e tutti gli altri errassero, indicandolo col nome suddetto. Questa congettura è poi avvalorata da un documento trovato dal Bonaini nei libri dei conti del Duomo di Pisa, come si può vedere nelle *Memorie inedite* da lui pubblicate, ove parlasi di un Giotto pittore che nel 1369 ebbe 70 lire per due scrigni che dovevano donarsi alla dogaressa Margherita Dell'Agnello. Il Del Migliore poi à trovato che l'artefice di cui parliamo si chiamasse effettivamente Tommaso, e che fosse figlio di un tal Domenico; tuttavia l'opinione degli annotatori del Vasari sembrami più giusta, siccome fondata su documenti, oltre che serve a mettere in chiaro da che derivasse il nome di Giottino, con cui è chiamato il figliolo di Stefano fiorentino.

Ma qualunque sia la derivazione di questo nome, il certo si è che Giottino tolse sì bene lo stile del gran caposcuola, dopo che dal padre fu ammaestrato nell'arte, che in quel tempo non vi fu più fedele imitatore della bella maniera giottesca; e poichè Giottino mirando ai modi tenuti dal suo grande esemplare nel ritrarre dal naturale, studiò ancora egli il vero, con quella intelligenza che poteva guidarlo alla scelta del bello, e che d'altronde abbisognavagli per avanzarsi ancora oltre i suoi maestri. Infatti Giottino tenendo gli occhi sempre fissi su le cose della natura, migliorò il colorito, rendendolo più unito e più bello di quel che vedesi nelle ope-

re di Giotto medesimo; e, comecchè egli era buono disegnatore, e profondamente sentiva il concetto a cui dava forma col suo pennello, nell'esprimere gli affetti divini, mostrò un amore, una religione, una santità, dimostrata così misticamente, e ove gli parve acconcio, con tale intensità, che le sue opere desteranno sempre in chi le rimira la più viva e la più pietosa commozione.

Disgraziatamente non ne rimangono che pochissime, essendo perite e perdute quasi tutte le pitture che di questo artefice rammenta il Vasari, e noi perciò ci astenghiamo farne la descrizione: solo però noteremo, che Giottino richiesto dai dodici Riformatori dello Stato di Firenze, dipinse nella torre del Palazzo del Potestà il ritratto del Duca d'Atene dopo che con i suoi seguaci ne fu cacciato nel 1343. E questa rappresentanza, della quale oggi non avanza che un'ombra di vestigio, e assai malconcio, non potendo perciò darci l'idea della grande arte con la quale era lavorata, serve a farci conoscere che in quel tempo la pittura non serviva unicamente a decorare le interne pareti dei templi, ma bensì a punire coll'infamia ed il vituperio il nome dei traditori della patria. Imperocchè Giottino intorno l'immagine dell'iniquo tiranno figurò simbolicamente molti animalacci rapaci per significare la perfidia e la nefandezza dell'empio oppressore di Firenze; pose sotto ciascuno di quei malvagi consiglieri le armi della sua famiglia, il proprio nome e la condanna pronunziata, ed effigiò uno di quei rei ministri col Palagio dei Priori della città in mano, e in atto di porgerlo al suo perverso Signore, facendo così onta eterna a colui che scellerata-

mente aveva operata la schiavitù di Firenze. Se ancor oggi il pennello degli artisti fosse impiegato a eternare l'obbrobrio dei traditori della patria, avremmo sicuramente meno principi, e perciò meno tiranni.

Delle pitture fatte in Roma non esiste più nulla, ma in cambio perdurano ancora le storie di san Niccolò nella cappella del Santo nell'inferiore chiesa d'Assisi; opera lavorata con i più bei modi della maniera giottesca, e con tale intendimento e magistero, con diligenza e finitezza, che per quel tempo è cosa veramente stupenda. Secondo il Vasari parrebbe che Giottino nell'arco di questa medesima cappella avesse dipinto la Incoronazione di nostra Signora con molti angeli attorno, assai graziosi, con belle arie di teste, e sì ben coloriti, che altri mai aveva mostrato tanta perizia e bellezza di colorire. Ma il Fea nella descrizione di quella Basilica dice che questa Incoronazione debbesi a un tal frate Martino, che secondo lui fu discepolo di Simone Sanese, e che la dipinse nel 1347. Nondimeno il fare perfettamente giottesco che campeggia in tutta questa opera, la grande bontà della medesima, l'oscurità del nome del Frate a cui vorrebbe attribuirsi, ed il non conoscersi di costui altri lavori per farne il confronto, parmi che siano tali ragioni da dovere necessariamente seguire l'opinione del Vasari.

Nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze trovasi esposta un'ancona, che prima apparteneva al Monastero delle Campora fuori di Porta Romana; ma vi si vede indicata come un'opera di uno ignoto giottesco, quantunque molti, e fra gli altri il Rosini che ne à dato l'intaglio, credano che sia del pennello di Giottino.

Confrontando questa pittura con la tavola che conservasi nella Galleria degli Uffizi, e dovuta indubitatamente al nostro pittore, sembrami riconoscervi tutta la maniera giottesca abbellita dai modi particolari trovati da Giottino, specialmente nella verità ed armonia dei colori, non che in quei graziosi e tanto benintesi panneggiamenti. L'espressione medesima e l'attitudine delle figure parmi che corrispondano esattamente al fare di Giottino, il quale promosse notabilmente l'avanzamento della pittura in varie parti. D'altronde trovandosi questi due quadri in Firenze, il lettore potrà facilmente vedere se mai noi abbiamo potuto essere tratti in inganno.

Ma tornando all'ancona, essa è divisa in tre scompartimenti, ed in quello di mezzo vedesi la Madonna, che accompagnata da due graziosissimi angeli apparisce a san Bernardo, che genuflesso sopra un gradino è in atto di scrivere in un codice, tenendo con la sinistra un ferro appuntato, che sembra essere una specie di raschiatoio. Verso la man destra, in disparte presso alcuni alberi sono due frati, dei quali si vedono soltanto le teste, dalla di cui espressione si conosce l'ammirazione onde erano compresi dal religioso raccoglimento del Santo, che veniva ispirato dalla presenza della Vergine divina. Nel compartimento a destra è san Benedetto e san Giovanni Evangelista, e in quello a sinistra san Galgano eremita ed un altro santo che à in mano una lunga spada; e queste quattro figure con le altre che in piccole dimensioni sono nell'estremità superiore ed inferiore del dipinto, sono lavorate con quella diligenza e maestria che fu propria di questo grande giottesco. In quei loro volti è manifesta la qualità principale, onde il Santo

fu tenuto in tanta venerazione, ed il nobile e severo loro atteggiamento, non che la corretta maniera dei loro panneggi, concorrono a rendere ancora bella questa pittura, in cui il gruppo della Vergine con i due angeli è quel che si può dire di celeste e di spirituale. Oh, il volto della Madonna è di una espressione veramente divina! Da quelle sembianze spira una soavità, una purezza di paradiso, e tanta spiritualità che maggiormente ingentilisce quel volto bellissimo, l'atto amoroso con che ella benedice il Santo, la religiosa compostezza dei due angeli accanto, spingono, direi, qualunque spettatore a prostrarsi dinanzi, e adorare. E perchè quella apparizione celeste più religiosamente commovesse la pietà cristiana, gli angeli senza battere le ali sono librati in aria, che paiono animati da santo affetto e da pietosa carità, al pari della Vergine, e con le estremità raccolte entro i loro panni, come simbolicamente usarono tutti i trecentisti per dare agli spiriti celesti una forma, per quanto era possibile, meno corporea.

E i pregi che noi abbiamo segnalato in questa ancona, campeggiano eziandio in quella tavola bellissima, che un tempo vedevasi nella chiesa di San Remigio, da dove passò nella Galleria degli Uffizi in Firenze. Rappresenta la Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro, con la Madre addolorata che col braccio gli sostiene il capo, e le Marie, Nicodemo ed altre figure genuflesse innanzi a mani giunte, in atto dolentissimo piangono la morte del Nazzareno. Ma per quanto in questa rappresentanza il carattere della testa di quel santo Vescovo, di quel frate che gli è accanto, e delle due altre figure senili a destra, sia veramente naturalissimo, onde quelle fisono-

mie appaiono di una grande vivacità, e generalmente parlando, le seduttrici armonie delle forme gareggino con quella del colore, parmi che le fattezze e l'espressione del volto della Vergine non abbiano quella soavità e gentilezza, quell' ideale mistico, insomma non formano quel tipo sovrumano, se non vuolsi dire spirituale, che dovrebbe avere il volto della Madre divina, nell'estremo momento di dare l'ultimo amplesso al suo estinto figliuolo, che col proprio sangue aveva di già compito il grande atto della nostra redenzione. Il dolore nelle altre figure è dimostrato a meraviglia, e il pietoso raccoglimento del san Giovanni, e l'affetto grandissimo con che le due Marie baciano le mani del Salvatore è significato con un sentimento veramente profondo, e l'espressione del loro dolore mentre è sì viva e gagliarda, non toglie poi nulla alla bellezza dei lineamenti, e non à nessuna ombra di affettazione e di esagerato. Nella composizione regna poi una quiete maestosa, ogni personaggio è mosso con dignità, i panneggiamenti ànno un bello andare, ed il colorito mostra tutta l'unione e la bellezza giottesca.

Fin' ora gli storici seguendo l' errore del Vasari, oltre un Michelino, un Giovanni dal Ponte e un Lippo, delle opere dei quali non resta vestigio alcuno, ànno posto fra gli scuolari di Giottino un Giovanni Tossicani, senza accorgersi che lo storico aretino fissando la nascita del maestro nel 1324, e riconfermata dal Baldinucci, non poteva assegnargli come discepolo il Tossicani, la di cui ultima opera porta la data del 1335, e fu l'Annunziata con due altre figure, san Jacopo e san Filippo, nella cappella del Vescovado d'Arezzo, allogatagli dalla

contessa Giovanna, moglie di Tarlato da Pietramala, siccome leggesi nell'iscrizione in marmo, apposta in questa cappella, ove però la pittura è perita. Laonde parmi che il Tossicani non debbasi più indicare come un allievo, bensì come un contemporaneo di Giottino, di cui, secondo il Vasari, seguì la maniera. Ma non avanzando niun dipinto del Tossicani, non possiamo nulla affermare su questo; epperò se dobbiamo dar luogo a qualche congettura, io direi che Giovanni fu scuolare di uno dei giotteschi, e imitatore dello stile del loro maestro; e questa imitazione, che probabilmente aveva grandissima simiglianza con la maniera di Giottino, trasse in inganno lo scrittore d'Arezzo, il quale nella sua gioventù avendo rifatte le due figure della detta cappella che tuttora si mantengono ben conservate, vedendo quella quasi uniformità di fare, senza altro indagare, diè il Tossicani per scuolare, quando doveva darlo per coetaneo di Giottino.

Verso quel medesimo tempo fu un tal Caccia che con maniera giottesca dipinse l' Assunzione di nostra Donna, circondata da un bel coro di Angeli e con gli Apostoli in basso, che tuttora vedesi in Castiglionfiorentino. Il Rosini, dalla data mezza consunta, la giudica un' opera del 1370 al 1380, e di un pennello che non può confondersi con i minori giotteschi.

Ma spento Tommaso di Stefano, e i maggiori giotteschi, l'arte non fece alcun progresso, e pare che questo suo lento procedere cominciasse ad avvertirsi quando ancora viveva Taddeo Gaddi e Andrea Orgagna, il quale dimandando a quello chi mai fosse il miglior pittore, oltre Giotto, e poichè altri proferivano chi uno,

chi un altro artista, ebbe in risposta: — Per certo assai valenti dipintori sono stati Cimabue, Stefano, Bernardo Orgagna e Buffalmacco; ma quest'arte è venuta e viene mancando tutto dì. — Nell'assegnare la causa di questa declinazione, io sono ben lontano dal seguire l'opinione del Rosini, il quale la fa derivare dal terrore della peste e dallo spavento dei terremoti che in quell'epoca afflissero l'Italia. Per quanto questi mali, togliendo talvolta i migliori ingegni, oscurino momentaneamente lo splendore delle arti belle e di ogni utile disciplina, non furono, a mio credere, le cagioni principali della decadenza della pittura; imperocchè in quell'epoca erano sempre dei talenti che, se si fossero assiduamente applicati, sarebbero riesciti non solo a mantenere la pittura in quello stato in cui l'avevano condotta i giotteschi, ma a farla avanzare ancora molto più oltre, come si operò quando comparve nella carriera artistica Angelo Gaddi. Ma questi e gli altri che seguono, sopraffatti dal genio del gran caposcuola, non osarono vedere al di là del maestro, sicchè tutti, lungi di seguire gli slanci del proprio ingegno, camminarono su i passi di quello, e talvolta lavorando senza quell'applicazione preparatoria che si richiede pria d'accingersi all'opera del pennello, si abbandonarono interamente a un fare di pratica, e siffatto metodo, lungi di agevolare gli ulteriori progressi della pittura, doveva necessariamente spingere la medesima in uno stato di decadimento.

Viste le opere di Giotto accanto a quelle dei suoi discepoli, esse appariranno sempre le opere del maestro, e quasi vi si confonderebbero, se le altre non fossero

condotte con miglior colorito, con più grazia e maggiore grandiosità. Niuno però dei giotteschi fu capace di segnalare un'epoca, imperocchè dall'imitazione non potranno mai nascere dei geni.

Angelo Gaddi — Angelo Gaddi allorquando fece in S. Jacopo tra' Fossi quella storietta che è stata disfatta dal tempo, e, secondo le parole del Vasari, rappresentante la Resurrezione di Lazzaro, espressa con grande arte e sentimento mirabilissimo, avendo tutto ivi fatto assai consideratamente, si sperò che avanzato si fosse non pure oltre i suoi condiscepoli, ma superato avesse l'istesso Taddeo, che con tutto l'amore di un padre gli aveva insegnato l'arte. Ma Angelo applicatosi quindi ad altri affari, non pensò più allo studio della pittura, e quando talvolta gli convenne riprendere i pennelli, egli non fu più il pittore di S. Jacopo, quantunque in quella storia della vita di Nostra Signora nella cappella maggiore della chiesa del Carmine, e della quale non resta più nulla, facesse sempre vedere quale ingegno felice egli aveva sortito dalla natura.

Non è dunque da meravigliarsi che le storie del ritrovamento della Croce, dipinte in Santa Croce, ove tuttora si vedono, parvero inferiori alla prima sua opera, fatta quando era tutto assiduo all'arte, la quale richiede che sia indefessamente coltivata, senza di che, lungi da andare avanti, si torna immancabilmente indietro. Tuttavia non debbesi credere che queste storie non piacessero perchè nella disposizione delle figure si desidera più sobrietà e maggiore quiete; sibbene per essere tutte condotte di sola pratica, e senza quello studio accurato e diligente disegno che abbisogna, onde una rappresen-

tanza pittorica fosse tenuta in grandissimo pregio. Nè queste storie poi sono totalmente prive di quelle qualità che ad Angelo non mancarono mai, veggendosi nella medesima bei getti di panni alla giottesca, maniera naturalissima, espressioni sentite e ben concepite, e quindi una tale freschezza di colorito, che quasi non si direbbe essere state dipinte tanti secoli addietro.

Da ciò si può benissimo argomentare di quale e quanta bellezza brillasse l'affresco in S. Jacopo; imperocchè se in queste opere posteriori, per le quali Angelo non fu lodato abbastanza, comparisce nondimeno un artefice ingegnoso, per le altre, onde aveva fatto sperare grandi progressi, credo potersi asserire che esser dovevano perfette e stupende, almeno per quei tempi. Oltre la Vergine col Bambino su le ginocchia, e ai lati sant'Agostino e san Pietro, dipinto a fresco in S. Spirito, dentro la porta che conduce al Convento, assai commendevole per una certa grandiosità di fare, e per freschezza di colorito, trovasi nella Galleria degli Uffizi una tavola rappresentate la Vergine Annunziata, e tre piccole storie nel gradino. Opera in cui la composizione, il disegno, l'espressione ed i panneggi, mostrano assai bene che Angelo avendo molto profittato degli insegnamenti di suo padre, e dello studio delle opere di Giotto, non solo, quando volle, non fu a niuno del suo tempo secondo, ma, quasi direi, lasciò dietro a sè non pochi pittori.

E per far conoscere come egli si avanzasse, rammentiamo la tavola della Annunziazione, siccome quella che forma in maggiori proporzioni il soggetto principale del quadro. Alla vista di quella santa immagine, il pensiero

cristiano, debbe necessariamente essere condotto alla contemplazione del più grande mistero del cristianesimo: in quella ingenuità, in quella gentilezza, in quella soavità celeste, che traspare dal volto della Vergine, la quale chinando leggermente il capo, tutta piena di umiltà e di modestia, ascolta in piedi le parole dell'angelo, tenendo la destra sul petto, e con la sinistra un libro aperto, si contiene una purità d'affetto, un tal sentimento religioso, che invano si cercherebbe nei pittori moderni. Nel tipo poi dell'angelo, parmi che vi sia qualche cosa di più incorporeo; le sue sembianze, la sua espressione ci riconducono la mente al paradiso, da dove, qual messaggiero di Dio, partivasi per annunziare in Maria l'incarnazione del verbo divino. Egli è genuflesso, facendo con la destra alzata il segno della triade santissima, ed il suo atteggiamento, e più che altro l'aria del suo volto veramente celeste, e l'apparizione dell'Eterno, che in alto circondato da varii angeli vedesi nell'atto di benedire Maria fra tutte le donne, ci riempie l'animo di profonda devozione e d'infinita tenerezza.

La prima storia che trovasi nel gradino di questa tavola, è la presentazione di Nostra Signora al tempio, nella quale l'artista non solo mostrò come intendesse bene l'architettura di quel tempo, ed osservasse fedelmente il costume della storia, ma poggiandosi su le parole del vangelo, fece di Simeone e del sacerdote due distinte persone; ideando ancora la composizione diversamente di come si è praticato, e col porre le figure principali presso dell'ara, innanzi la quale, ove arde una fiamma, è Simeone che sorregge fra le braccia il bambino Gesù, verso il quale la Vergine madre stende la de-

stra in atto amoroso, e con un volto pieno di santità e di virtù celeste. A lato del sacerdote, che vedesi di fianco al sommo patriarca, è la profetessa Anna, e più in là una donna a mani giunte, e così religiosamente espressiva, che parmi non potersi vedere figura più devota di quella. Accanto a Maria fece il suo sposo Giuseppe con le simboliche tortorelle nelle mani, e fuori del tempio un vecchio, che stringe al petto un augello, e lì presso una donna che seco porta per la mano un fanciullino. Benchè in questa bella e graziosa rappresentanza si noti il solito difetto di prospettiva lineare, comune a tutti i pittori di quell'epoca, le figure sono distribuite ed atteggiate assai convenientemente, e con certi panneggi così ben gettati, che chiaro si vede como l'artista sia stato educato ad una corretta e ben intesa maniera di drappeggiare.

Nell'altra storietta è rappresentata l'adorazione dei pastori, e quì pure l'artista à mostrato un sentimento, un amore, una devozione, in quei pastori che lasciato il gregge a pascolar di qua e di là, adorano genuflessi a mani giunte il pargoletto Gesù, cui la madre sorregge su le ginocchia; e in quei due angeli che appariscono in aria, ancor essi in atto di devota adorazione, che non par possibile come il pennello potesse tradurre così affettuosamente il religioso pensiero dell'artista. In disparte è S. Giuseppe seduto, e dal modo come egli è atteggiato, pare che ei sia immerso nella contemplazione del grandissimo mistero che gli sta dinanzi; vieppiù che in alto e in lontananza, scorgesi un'angelo che raggiante di luce scende dal cielo a rendere col suo splendore più mi-

steriosa l'umile capanna, ove nasceva il Salvatore del mondo. E le dolci e soavi fisonomie di quegli spiriti celesti, l'affettuosa espressione dei pastori, e l'amore infinito con che la madre pargoleggia il suo bambino Gesù infondono in questa sacra scena un sentimento di tenerezza ineffabile.

Nell'ultima storietta che rappresenta l'Epifania, il Gaddi à riprodotte la medesime fisonomie, e tutta la parte destra del quadro del Presepio; ma con quel magistero, onde son tanto valutate le sue migliori opere. Semplice e sobriamente immaginata nè è la composizione, e senza quella pompa regale, e copioso seguito di servitori come impropriamente àn fatto i moderni artisti: solo vi sono introdotti tre scudieri per trattenere i cavalli dei tre Magi, dei quali il più vecchio vedesi prono ai piè della Vergine che sostiene fra le braccia il suo bambino, mentre gli altri due aspettano in piedi il momento per offrire i loro doni. Dal lato di Maria è seduto il buon vecchio S. Giuseppe, che attonito rimira i superbi potenti della terra umiliati innanzi al re dei regi, al Signore delle dominazioni. Nulla io dico della parte psicologica di questo quadretto, essendo concepita ed espressa con tutto quel profondo sentimento, e con tutta quella religione che si ammira nelle pitture del Gaddi, e di tutti gli artisti di quel tempo; i quali più che la venustà delle forme, e la vaghezza dei colori, si studiarono raggiungere colle loro opere la parte più difficile e più importante dell'arte, che è l'espressione, siccome quella che più di qualunque altra, specialmente nei soggetti sacri, serve a significare con vera filosofia e sentimento il concetto di una rappresentanza.

Queste opere benchè bastino a farci conoscere il gran talento di Angelo Gaddi, e quali progressi maggiori avrebbe egli fatti se non si fosse poi dedicato interamente alla mercatura, tuttavia per sempre più far rilevare la maestria di questo valente artista della seconda scuola giottesca, rammenteremo le tredici storie a fresco che veggonsi in Prato nella chiesa della Madonna della Cintola; delle quali, dieci riguardano la vita di Nostra Donna, e le altre tre i fatti della vita di Michele De' Dagomari; e sono quando egli dalla terra santa ritorna in Italia portando il sacro cingolo; quando consegna la sacra reliquia al proposto Uberto; il quale in processione, intuonando i sacri cantici, si reca in chiesa per deporla nel santuario. Vi si vedono pure effigiati i quattro evangelisti nella volta maggiore, e nella minore i quattro dottori della Chiesa, con la storia della navicella di S. Pietro, e della disputa di Gesù nel tempio negli archi dell'entrata. In tutte queste pitture, che nel 1831 furono assai bene restaurate da Antonio Marini, si trovano disseminati tutti i pregi che costituiscono la grandezza dell'arte di quell'epoca, e non solo per la potenza che egli ebbe d'esprimere celestialmente gli affetti divini, onde quelle rappresentanze ànno vita e sentimento di paradiso, ma per l'arte pure del comporre con convenienza, di atteggiare con varietà e naturalezza, di disegnare con intelligenza, di colorire con quella freschezza, onde è sembrato che le sue pitture sieno di un'epoca più recente: e se in esse si desidera più artificio di chiaroscuro, maggiori cognizioni prospettiche, è da considerarsi che l'arte ancora non aveva fatto in queste parti quei progressi necessari onde il nostro pittore avvantaggiasse;

ma sembrami non potersi meglio distribuire, nè movere quelle figure, le quali ànno panneggiamenti gettati con tutta la naturalezza e maestà giottesca.

Essendo stato ammaestrato da Taddeo, sarebbe questo il luogo di parlare di Giovanni da Milano; ma poichè questi fu quegli che introdusse nella sua patria il bello stile del grande artista fiorentino, sembraci che convega meglio farne menzione nella scuola milanese, ove lo vedremo col duplice titolo di valente artista, e di abilissimo giottesco. Merita però che sia qui con grande lode ricordato un suo condiscepolo, don Silvestro camaldolese, che nell'arte del miniare fu reputatissimo, e le sue opere in questo genere sono anche oggi tenute in grandissima considerazione. Si citano varii libri corali da lui miniati, nei quali non pure è da lodarsi infinitamente la squisita finitezza dell'esecuzione, bensì la bella maniera giottesca che vedesi non con poco successo imitata in tutte le sue diverse parti. E qui è pure d'uopo far parola di Jacopo di Casentino, del quale avanzano pochissime pitture, e queste stesse in gran parte rovinate per poter vedere chiaramente con quanta grandiosità di stile imitasse la maniera di Taddeo, il quale in questo, a giudicare anco da quel che resta, sembrami che gli ceda; e se ciò parrà esagerato, le figure dei patriarchi, d'alcuni profeti, e di varii santi, e le piccole storie sotto di questi, che sebbene assai malconcie e acciecate dall'umidità veggonsi nella volta e nella faccia dei pilastri della chiesa di Or S. Michele, disinganneranno certamente chiunque. E potranno ancora favorire la nostra opinione la Pietà, san Giovanni e la Maddalena, che Jacopo dipinse in un arco della chiesa di san Bartolommeo

in Arezzo e nella spalletta il san Donato e il san Paolo, che sono le sole pitture che di lui a sua grande lode rimangono in quella città.

Don Lorenzo. — Ma colui che più di ogni altro onorò la scuola di Taddeo, fu senza dubbio don Lorenzo frate camaldolese, il quale à sì bei titoli per meritare una speciale menzione nella storia, che non saprei spiegare come altri ne abbiano parlato con tanta brevità, e senza quelle lodi che niuno potrà mai negargli dopo di avere visto le sue opere, che per essere tanto belle, sono state attribuite ora a Giotto, e ora al beato Angelico, che è tutto dire. Un artista che à saputo pareggiare il sommo maestro dei pittori di quell'epoca, e che è riescito a preludere la soave e mistica maniera del beato pittore di Fiesole, à diritto a maggiori onori di quelli che sin'ora gli sono stati fatti. Il Vasari lo celebra fra i migliori di quell'età; ma questo solo parmi troppo poco per un artista che, seguendo a un di presso la maniera di Taddeo, si elevò sopra l'istesso maestro, vincendolo nella grazia e nel gusto di colorire, e nella finitezza dell'esecuzione, e se vuolsi ancora per una maggiore risoluzione nel disegno, in cui non fu nemmeno raggiunto dallo stesso frate Angelico, quantunque di tanto posteriore. E se questi nell'espressione degli affetti divini, mostrò con animo veramente religioso, un amore, una soavità di paradiso, una santità che abbellisce, e rende, se mi sia permesso così dire, più incorporea la forma, fra Lorenzo dimostrando questi stessi sentimenti con infinita religione e dolce affetto, li espresse ancora con maggiore forza ed energia, e variando poi le teste e le forme delle sue figure, cui egli compose assai convenientemen-

te, e con buone regole di prospettiva lineare, giunse ad innalzarsi sopra tutti i pittori che fiorirono nella prima metà del secolo decimoquinto.

Molte sue opere sono perite, come quelle a fresco che il Vasari cita nella chiesa di S. Trinita, e varie tavole da lui pure ricordate non si sa quale sorte abbiano avuta; nondimeno ne abbiamo alcune così graziosamente e magistralmente condotte, che nulla più può vedersi in tutto quel tempo; onde io direi che come le opere di Cimabue servono a ricongiungere i primi pittori del risorgimento con Giotto, così quelle di fra Lorenzo sono l'anello che riunisce l'artista di Vespignano con i pittori della seconda metà del quindicesimo secolo. Certo che in tutto quel tempo non vi fu artefice che avanzasse questo grande scolare di Taddeo, ed i modi da lui tenuti nel dipingere, nel posare le figure, e nel disegnarle non erano praticati da tutti quelli che maneggiavano i pennelli, e sotto questo rapporto, fra Lorenzo debbe esser considerato fra i principali pittori che allora fiorissero.

Veggasi nella Galleria dell'Accademia delle belle arti di Firenze quella tavola divisa in tre compartimenti, con la Vergine Annunziata nel mezzo, e negli altri due santa Caterina d'Alessandria e sant'Antonio Abate, san Procolo milite e san Francesco d'Assisi, ed il lettore potrà convincersi che pochissimi in quell'età seppero al pari di fra Lorenzo adoperare con tanta maestria i pennelli. Nella cuspide di mezzo è effigiato l'Eterno Padre che benedice la sottoposta Vergine, su la quale discende lo Spirito Santo per opera e virtù del quale concepivasi in lei il Verbo umanato, e nelle due laterali due angeli che

devotamente contemplano il divino mistero. Questa è quella tavola che sino al 1812 vedevasi nella chiesa di Badia, e descritta dal Vasari come un dipinto di Giotto; ma confrontando questa pittura con altre dovute, senza dubbio alcuno a fra Lorenzo, si è riconosciuto l'errore dello storico d'Arezzo, e degli altri scrittori, che l'ànno attribuita al grande scolare di Cimabue. Questo d'altronde ci prova il magistero grandissimo con cui questa tavola è lavorata, senza di che il Vasari, e quelli che la videro dopo di lui, non avrebbero potuto scambiare un artefice volgare col più grande maestro che fosse ancora in Italia prima di giungere a Masaccio. La graziosa maniera che maggiormente brilla nel gusto del colorito, e nella finezza con cui tutto è squisitamente eseguito, la convenienza della composizione, la forza e l'energia ond'è espressa la paura e lo spavento che prova Maria all'annunzio dell'angelo, tanto che sembra volere quasi mettersi in fuga, e finalmente la naturalezza delle mosse, la buona prospettiva, la risoluzione che si ammira nel disegno, e le celesti sembianze dell'angelo, sono i pregi che rendono preziosa questa tavola, la quale non portando il nome del suo autore, vista due secoli dopo, fu senza alcuna ricerca ascritta, come si è detto, al più valente pittore che avesse avuto l'arte sino alla prima metà del quindicesimo secolo.

Nè questo poi debbe recar meraviglia, chè un'altra sua tavola fu altresì tenuta per grandissimo tempo come un lavoro del beato Angelico, ed è quella che trovasi nella Galleria degl'Uffizi con l'Adorazione dei Magi, e in alto l'Annunziazione e tre Profeti. Questo altro scambio fa vedere il gran talento ed il merito non comune che

noi siamo astretti a riconoscere in fra Lorenzo, il quale anticipando tanto innanzi il mistico e santamente inspirato pittore di Fiesole, segnò a più larghi confini i progressi dell'arte sua. Ricca di molte figure è la composizione di questa tavola, ove veggonsi i Magi che, deposta a terra la loro corona, si prostrano innanzi al bambino, che, seduto su le ginocchia della madre, alza la mano e li benedice. Attoniti tutti gli altri personaggi posti indietro, stanno ad osservare il gran mistero, e non meno sorpreso appare san Giuseppe, che, seduto dal canto di Maria, si volge a rimirare tutto pieno di santa ammirazione l'atto del pargoletto Gesù.

Per apprezzare il valore di questa bellissima tavola bisogna vederla, imperocchè gli occhi propri, più che le nostre parole potranno rilevarne tutto il suo gran magistero. Vi si nota una giustezza di sagome che molto ritrae dal vero, e vedendo il secondo dei due re genuflessi, parmi non possa meglio imitarsi la natura. Si trova pure un sufficiente movimento nelle membra delle figure, e quelle teste sono mosse con una varietà altrettanto naturale, quanto dolce: la forma della composizione è anche con molto ordine bastantemente variata, e trovasi eziandio non poca intelligenza nel piano prospettico, su cui posano con degradazione le figure; le quali son disegnate con quella risoluzione, e colorite con quella grazia che sono i segni caratteristici di questo pittore; il quale à sparso di celeste soavità il volto della Vergine, di grandissimo affetto l'atto del bambino Gesù, e di dignità ancora grande l'atteggiamento dei re Magi. Ma quello che principalmente bisogna con attenzione osservare in questa tavola, è quel ragazzo che vedesi

volto con le spalle allo spettatore, portando un cane legato alla fune: la sua mossa è delle più naturali, i suoi panneggi sono bellissimi, e tutto in questa graziosissima figura indica una grande intelligenza; essa è piantata con tale equilibrio, che fa ben chiaro vedere, come l'artista si fosse avanzato nello studio della prospettiva e della natura.

Un'altra ancora bellissima tavola, dovuta senza contrasto a fra Lorenzo, vedesi nella sagrestia della chiesa dei frati di Monte Oliveto presso Firenze. Quelle guglie e piramidi che sono al di sopra dànno a questo quadro la forma di un trittico diviso in tre compartimenti: in quello di mezzo vedesi la Vergine sedente in trono, col bambino ritto su le ginocchia in atto di benedire, e dietro sono due angeli che adorano, e con una espressione veramente celeste; negli altri due compartimenti sono san Bartolommeo e san Giovanni Battista, san Benedetto e san Taddeo. In alto poi vedesi il Salvatore, l'angelo Gabriello e la Vergine Annunziata, e due Profeti in mezze figure. La bellezza di questa tavola è tale che il merito dell'artista vi si vede splendidamente brillare: vi si osserva quella sua risoluta maniera di disegnare, quel grazioso modo di colorire con gusto, quella naturalezza nel movere ed atteggiare le figure, quella finezza d'esecuzione, quella severità di sentimenti, insomma quella intelligenza e maestria con che sono lavorati i due quadri precedenti.

Ma con quali parole possiamo ora descrivere i pregi dell'altra stupenda ed eccellente tavola che trovasi nella chiesa della Badia di san Pietro a Cerreto presso Certaldo? Non v'è parte di questo magnifico dipinto che non sveli

anco all'occhio più inesperto, il grande ingegno di cui Lorenzo monaco era dotato, ed ancora la maestria grandissima che per i suoi attenti studi aveva acquistata nell'arte. Osservando questa vasta e copiosa pittura, se la mia immaginazione non è in questo momento esaltata, si dovrà dire, contro l'altrui opinione, che non sino a Masaccio, ma bensì sino a don Lorenzo, Giotto non fu mai avanzato da niuno. Il perfezionamento che si nota nel quadro di cui parliamo, non può lasciarsi inconsiderato, e valutando giustamente le doti di quel raro pennello che diè forma a quelle figure, le quali tra piccole e grandi oltrepassano il centinaio, si converrà sicuramente non esservi stato artefice dopo Giotto di Bondone, e prima di Maso da San Giovanni, che mostrasse in pittura un talento così ben coltivato, come lo à fatto vedere il monaco in questo meraviglioso dipinto.

È una grandissima tavola, alta circa dieci braccia e lunga otto, della forma di un trittico alla gotica, con gli ornamenti ed il fondo a oro come si usò in tutta quella epoca. Il soggetto principale che si vede rappresentato nel mezzo, è l'Incoronazione della Vergine, alla quale fanno corteggio sedici angeli, e lateralmente sono dieci Santi per parte. Al di sopra di questi tre scompartimenti vedesi la SS. Trinità, l'Angelo annunziante e la Vergine Annunziata. Nel gradino poi in piccole proporzioni sono sei storie, quattro delle quali esprimono alcuni fatti della vita di san Bernardo, e le due altre che restano nel mezzo, la Natività del Salvatore e l'Epifania.

Quanti mai ànno vista questa bellissima pittura, sono rimasti sorpresi osservando i tanti pregi ond'ella è straordinariamente adorna; e dico così, imperocchè nello

spirare del decimoquarto e nei primi anni del novello secolo, non si fece una tavola, nella quale la parte tecnica e la parte psicologica dell'arte appariscano con più intelligenza e magistero portate avanti. La diligenza, l'amore e la finezza con che ogni cosa è lavorata, il gusto e la grazia che si vede nel colorito, il posare e l'equilibrio delle figure, il variare di forme e di fisonomie, quel disegnare così franco e risoluto, se non m'inganno, difficilmente accade vedere in altri dipinti di quel tempo, raccolte insieme tutte queste sì belle qualità. L'ordine e la convenienza regolano stupendamente la composizione in cui vi è un movimento che non può ottenersi, senza che l'artista abbia per sua norma lo studio della natura. Ed infatti, poteva meglio atteggiarsi la Vergine incoronata e gli Angeli che la circondano? Quale maggiore naturalezza si seppe in quell'epoca dare alle movenze, agli atti, ai volti di ciascuna di tutte le altre figure? E la maniera dei panneggi non indica altresì che don Lorenzo per quei partiti di pieghe, pel modo con cui cascano quelle vesti, consultasse il vero? E che diremo ora dei tipi di quegli spiriti celesti, dei Santi nei due principali scompartimenti, e degli altri che in assai minore dimensione sono nei finimenti che adornano questa magistrale tavola? Si dirà soltanto che noi non si sa ritrovare modi convenienti per dare al nostro lettore la idea completa della bellezza di questo dipinto, nel quale l'espressione degli affetti è resa con una tale energica potenza di sentimento, con tanta severità frammista però ad una dolcezza, così bene significata e concepita, che mai l'artista potrà esserne abbastanza lodato. Laonde senza tema che alcuno ci accusi d'esagerazione, si

potrà con sicurezza dire, che non solo fra Lorenzo fu tra i migliori di quanti mai allora dipingessero, ma che pochissimi possono con lui confrontarsi.

— Egli ebbe uno scolaro chiamato Francesco Fiorentino, il quale è l'autore di quel tabernacolo posto sul canto della piazza di Santa Maria Novella in capo di via della Scala. Esso però è così danneggiato, che le figure non sono più riconoscibili, sicchè è impossibile poter vedere il buon disegno, il grazioso colorito e la finezza con la quale egli aveva lavorata quella sacra rappresentanza.

— Fra i discepoli, o come vogliono altri, fra i condiscepoli di Angelo Gaddi, si nomina Giovanni di lui fratello, il quale, nel chiostro di S. Spirito, presso gli archi dipinti da Gaddo e da Taddeo, fece la Disputa di Gesù con i Dottori nel tempio, la Purificazione della Vergine, la Tentazione di Cristo nel deserto ed il Battesimo di san Giovanni, che non esistono più; e pare che l'unica opera che di Giovanni si abbia, sia quell'affresco scoperto per la prima volta dal Fea nel 1798 nell' inferiore chiesa d' Assisi, ed è un Gesù crocifisso, con Maria Vergine e san Giovanni a piè della Croce. Egli ci à fatto conoscere ancora un altro Gaddi chiamato Giacomo, sino allora sconosciuto, e del quale esistono tuttavia nella suddetta chiesa d'Assisi varii affreschi, e fra questi quello che maggiormente richiama l' attenzione è la Strage degl' Innocenti.

— Noteremo fra coloro che frequentarono la scuola di Angelo, Cennino Cennini, lodato più come scrittore di cose d'arte, che come pittore. Già di lui il Vasari non rammemora che un solo dipinto, cioè una nostra Signora con alcuni santi sotto la loggia dell' Ospedale di Bonifa-

zio, e che perì quando quel luogo venendo nel 1787 destinato a casa dei matti fu rinnovato nella sua forma. Scrisse un *trattato di pittura*, e questo è quello che più gli à dato nome, principalmente per avere ivi parlato del modo di dipingere a olio sul muro o sulla tavola; ciò che farebbe credere che il processo di colorire in tal guisa si conoscesse fra noi molto prima che fosse divulgato da Antonello di Messina. Noi però a suo luogo tratteremo questa questione, e qui noteremo soltanto, che il trattato del Cennini, dopo tanto, fu alla fine pubblicato in Roma nel 1821 dal Tambroni, sopra un manoscritto della Ottoboniana, che è quello segnato col n.° 2974.

— Presso il Gaddi studiarono similmente Antonio da Ferrara, Michele da Milano e Stefano da Verona o da Pavia, e dei quali si parlerà partitamente nella loro scuola. Essi ebbero per compagno di scuola quell'Antonio chiamato Veneziano, dal nome della patria, ma che molti vogliono essere stato fiorentino. Io per me appoggio l'opinione del Vasari, sembrandomi la più verisimile, tanto più che Angelo essendo dimorato per molto tempo in Venezia, potè ivi dare ad Antonio i principii dell'arte, e seco poi lo conducesse tornando in Firenze, ove lo scolare rinnovò le prove che di sè aveva di già date nelle pitture del palazzo pubblico della sua patria, e delle quali pare che non avanzi più vestigio.

Antonio Veneziano — Nulla poi dico dell'errore di coloro che lo fanno discepolo di Simone Memmi, nè dell'inganno degli altri che trovano una simiglianza fra lo stile di Antonio e quello dell'artista senese, essendo ciò stato validamente combattuto. Educato dal Gaddi,

Antonio, a cui la natura aveva dato sufficiente ingegno per interpretare nei suoi veri principii la maniera del maestro, sin da quelle opere fatte in Firenze, oggi perite, e delle quali si possono leggere le descrizioni dateci dal Vasari, mostrò un fare che tutto si riconduce a quel gran caposcuola. Dopo ciò può bene immaginarsi quale fama egli si acquistasse, e come quelle sue prime opere gli preparassero la via per andare a Pisa, e continuare nel Camposanto le storie di san Ranieri, lasciate incomplete non da Simone Memmi, come falsamente si è creduto sin'ora, ma da Barnaba da Modena, siccome si à per i documenti pubblicati dal Bonaini nelle dette Memorie inedite.

Queste pitture oggi sono ridotte in cattivissimo stato, e in varii luoghi malamente rifatte, sicchè appena lasciano scoprire quanto giustamente meritasse le lodi del Vasari, il quale se disse il vero, lodando la diligenza, l'amore e la grazia infinità con la quale Antonio lavorava le figure, cui faceva così vivaci ed espressive da sembrare che parlassero; esagerò troppo, ritenendo quelle tre storie nel Camposanto pisano, come le migliori opere su tutte quelle che ivi si trovano. Niuno certamente potrà negare ad Antonio un certo merito, e tutti converranno che ei in quelle pitture si comportasse da valentuomo, ma farlo primeggiare sopra Giotto e Benozzo Gozzoli, è cosa da non potersi assolutamente tollerare. Il pregio principale di questo artefice consiste nella naturalezza e vivacità grandissima che poneva nelle teste, nelle movenze, negli atti delle sue figure, le quali in ciò non possono essere più simili al vero: à pure una bella maniera di comporre, svelta, e sufficien-

temente ragionata, un perfetto modo di colorire a fresco, talchè non vi si vedono punto ritocchi a secco, e un piegar di panni, e un variar di teste, e un insieme così beninteso che lo fanno sommamente applaudire.

Si osservi la prima delle tre storie che Antonio dipinse nel Camposanto pisano, e si vedrà se la natura possa meglio essere sorpresa sul fatto, e con quanta maestria egli abbia adoperato i pennelli. Rappresenta il beato Ranieri che con molte persone s'imbarca per tornare a Pisa. Vedesi il Beato in atto di mostrare all'oste che à la bottega alla riva del mare, il diavolo in forma di gatto sopra una botte, e non è possibile esprimere con maggiore naturalezza la paura da cui è assalito quel disgraziato, che tutto timido si raccomanda al Santo per esserne liberato. Nè minore è la verità con che l'artista seppe rendere naturalissimi i movimenti e i gesti di quello spiritato, che stralunando gli occhi, e digrignando con i denti, par proprio che sia tormentato dallo spirito infernale. Questa figura è una delle più belle di quante ivi se ne veggono, è immaginata assai bene, ed imita il vero a meraviglia. Non meno espressiva e naturale è la scena che offresi nella parte destra del quadro, ove sono i canonici del Duomo di Pisa, che, in bellissimi abiti secondo il costume del tempo, ricevono a mensa il Santo; e qui, come in tutto il resto della composizione, con molta intelligenza inventate sono figure assai pregevoli per la loro vivace espressione, pel moto naturale delle loro membra, pel ragionato modo come vanno i loro panneggi, ed infine per la varietà grande che si ammira in quelle teste e in quelle forme.

Nel secondo quadro nel quale è rappresentata la

morte del Santo, Antonio à spiegato una potenza veramente grande nell'esprimere i profondi affetti dell'anima, e una verità e naturalezza prodigiosa nelle azioni e nelle fisonomie dei personaggi di questa scena. Quei preti che cantando accompagnano il carro funebre al Duomo, ove è l'Arcivescovo di Pisa a ricevere la salma del Santo, non possono in tutta la loro persona essere più naturali; si riconosce la diversità della voce di ciascuno di essi, i quali pare proprio che cantino a coro. Fra le altre figure, tutte ugualmente espressive, secondo la loro situazione, sono mirabilissime tre donne, una delle quali, la più giovine d'aspetto, implora tutta piena di fede e di devozione, l'intercessione del Santo per guarire dal male che l'affligge, gli atti della sua persona, la espressione del suo volto sono estremamente loquaci. Molto espressiva è del pari quella donna che prega san Ranieri, non che l'altra che sembra tutta intenta a consolare l'inferma, e sì in questa, e principalmente nella prima, v'è una vivacità d'affetti, da non potersi desiderare di più. Bellissimo è poi il concetto, ed assai bene immaginato quel gruppo di angeli che fra una splendidissima luce portano in cielo l'anima del Santo; e dovunque tu ti volgi a mirare questa pietosa rappresentanza, trovi sempre affetti diversi e naturalissimi, semplicità grande, ordine e magistero da per tutto.

Quanto è bella ancora l'altra storia, dove si rappresentano i miracoli fatti dal Santo dopo morte! Non si può immaginare una scena più viva, più verosimigliante di quella. L'espressione di quei ciechi che schiudono nuovamente gli occhi alla luce, di quegli storpiati che riacquistano l'attività delle loro rattratte membra, di

quegl'infermi che ricuperano la loro salute, è meravigliosamente resa, le loro fisonomie sono proprio parlanti, i loro moti sono estremamente significanti, e la fiducia in alcuni, l'allegria e la devota riconoscenza in altri non possono essere espresse più naturalmente. Ma se tutto in questa parte del quadro è dimostrato con meravigliosa proprietà, con altrettanta grande naturalezza, Antonio dipinse una nave, che pare da un momento all'altro sommergersi nei tempestosi flutti del mare. A volere descrivere convenientemente la verità meravigliosa delle azioni dei marinari, le parole non si prestano facilmente, e bisogna vedere per avere l'idea della prontezza, non che della vivezza del volto e dell'atto di quello che accorre per reggere il timone, dell'altro che si affatica soccorrere all'albero che fiacca, di quello che getta le merci al mare, e di chi cerca riparare il legno che sdruce. Quei loro movimenti sono bellissimi e naturalissimi, le loro fisonomie, nell'istesso spavento del terribile pericolo, mostrano una certa fiducia di salvarsi alla vista del Santo che appare circondato di luce in cima dell'albero della nave. Nel descrivere questa pittura si è visto qual fosse il merito di Antonio, il quale, come fu buon pittore, fu altrettanto buon medico, e noi per celebrarlo più come artista, avremmo voluto parlare degli altri suoi lavori fatti in Pisa e in Firenze, dei quali non resta più nulla, e pare ancora, per maggior disgrazia, che le storie del Camposanto vadano ogni giorno più a deperire.

Lorenzo di Niccolò — A questo artefice noi facciamo seguire un altro affatto ignoto al Vasari e al Lanzi, ma che pur merita d'essere ricordato per varie sue ope-

re, condotte con mirabile grandiosità di disegno. Egli è Lorenzo di Niccolò fiorentino, del quale nel salone del Comune di S. Gimignano vedesi un quadro in forma di un gran trittico con san Bartolommeo, figura assai bene eseguita e immaginata; quattro piccole storie della vita del Santo nelle parti laterali, e nei pilastri all'estremità del dipinto sei figure di santi leggiadramente condotte. Dall'ispezione di questo lavoro, si conosce che Lorenzo non fu secondo a niuno del suo tempo, per la sua grandiosa maniera di disegnare, per la buona pratica di colorire, per la diligenza del pennello, per il beninteso carattere delle teste delle sue figure, siccome osservasi in questo dipinto.

Questo Lorenzo di Niccolò è quello stesso pittore che nel 1395 insieme a Niccolò di Pietro Gerini e Spinello d'Arezzo, fece per la cappella maggiore della chiesa di santa Felicita di Firenze la tavola dell'Incoronazione di nostra Signora, che attualmente trovasi nella Galleria della Accademia delle Belle Arti. È divisa in tre compartimenti, e in quello di mezzo, fra varii angeli attorno e cinque in basso che suonano diversi strumenti musicali, è effigiata la Vergine in atto di piegare il capo per ricevere la corona dalle mani di Gesù Cristo. Da un lato, che è quello a destra, sono santa Felicita, san Giovanni, san Matteo e sant' Andrea apostoli, e da sinistra san Pietro, san Giovanni evangelista, san Giacomo apostolo e san Benedetto. In basso poi della tavola sono altri dodici santi in mezze figure, ed in alto, sopra il compartimento di mezzo, due angeli con le mani giunte in atto di adorazione, e sopra gli altri due i profeti Geremia e Daniello.

Malgrado una certa perfetta uniformità di fare ed un accordo generale in tutto l'insieme di questa tavola, si è potuto nondimeno conoscere quale è la parte dipinta da ciascuno di questi tre artefici; e pare da certi modi tutti propri, che il compartimento di mezzo sia opera di Lorenzo, quello a destra, di Pietro Gerini, e l'altro a sinistra, di Spinello Aretino; dovendo eziandio attribuire al pennello di ciascuno di essi le quattro mezze figure che nella base corrispondono al soprapposto scompartimento.

Di Lorenzo abbiamo pure un altro dipinto, che dal Vasari e dagli altri che l'ànno seguito, era stato attribuito al beato Angelico. È una bellissima ancona in forma di trittico alla gotica, copiosa di molte figure, condotte con gran maestria, e vedesi nella chiesa di san Domenico di Cortona. Rappresenta l'Incoronazione di nostra Donna con molti Angeli e Santi attorno, di grandezza al naturale. Nel gradino sono quattro piccole storie della vita di san Domenico e l'Adorazione dei Magi. Dentro i tabernacoli soprapposti alla tavola è una Trinità e l'Annunziazione di Maria. Questa tavola fu dipinta originariamente per la chiesa di san Marco di Firenze, ove stette sempre, finchè Cosimo e Lorenzo De' Medici, divenuti patroni della cappella nella quale essa era esposta alla pubblica divozione, la mandarono in dono a quei frati di Cortona. Vi si legge il nome del pittore, il quale ne à disegnate le figure con quella grandiosità che lo distingue, mostrando intelligenza non poca nella composizione, dignità negli atteggiamenti, buona maniera nel colorire, diligenza nel maneggio del

pennello, bei partiti di pieghe nei panneggi, severità e sufficiente espressione nel carattere delle teste.

— Il Vasari ignorò pure quel Niccolò di Pietro che dipinse in compagnia di Lorenzo, e pare che sia stato ancora sconosciuto dal Lanzi, sebbene il Da Morrona nella sua *Pisa illustrata* avesse fatta menzione di questo pittore, e riportata l'iscrizione posta in basso degli affreschi che, ora assai malconci, egli cita nel capitolo della chiesa di san Francesco di Pisa, ove, oltre il nome e la patria dell'artefice che fu fiorentino, si legge, l'anno 1392, in cui egli ultimò quelle pitture, delle quali la migliore è la storia di Giuda che riceve il prezzo del suo tradimento. Da questa storia e dalle altre dipinte nelle pareti del Capitolo della chiesa di san Francesco in Prato, si crede che il Gerini sia stato probabilmente ammaestrato da uno dei maggiori giotteschi, ai quali però rimane inferiore, ma non così al disotto da non pareggiare i minori di quella splendida scuola.

Spinelli — Queste sono le poche notizie che possiamo dare di questo pittore, ma all'incontro molto si à da dire di Spinello Aretino, scolare di Jacopo di Casentino. Dovendo giudicare dalle tante commissioni, onde questo artista fu incaricato, si dovrebbe dire, che la sua fama dovesse essere grande, tanto più che il Vasari di qua e di là ne loda il buon disegno, la perfetta maniera di colorire e l'infinita diligenza con la quale quegli eseguì le storie della vita di san Niccolò di Bari nella chiesa di questo nome dietro Santa Maria Novella, gli affreschi nella chiesa del Carmine, rappresentanti la moglie di Zebedeo che presentasi a Gesù Cristo, e alcune storie di nostra Donna, e l'adorazione dei Magi, e i fatti della

vita di san Stefano nella chiesa del santo fuori Arezzo; pitture tutte oggi interamente perite. Solo un misero e piccolo vestigio avanza delle storie di san Niccolò, e vedesi in una stanza della fonderia e farmacia dei frati di santa Maria Novella, alla quale poi, per maggiore ingrandimento della medesima, fu aggregata una parte di quella chiesa, che ai tempi dello storico d'Arezzo fu divorata da un incendio.

Noi non ci dilungheremo a rammentare molte altre pitture di questo artefice, perite, o imbiancate da gran tempo, e perciò trasporteremo il nostro lettore nel Camposanto pisano, ove Spinello venne invitato a ornare col suo pennello quelle pareti, presso le quali avevano di già dipinto Giotto, Barnaba da Modena e Antonio Veneziano. Un invito così onorevole prova ciò che si diceva poco anzi della fama del nostro pittore, il quale vi fece sei storie a fresco della vita dei santi martiri Potito ed Efeso. La prima in cui espresse sant'Efeso che viene dalla madre presentato a Diocleziano, à molto sofferto, e tutte le figure meno quella del Santo, di un vecchio suo compagno e di qualche altro personaggio, sono senza testa. Nondimeno la composizione è sempre visibile, ed i panneggi ben conservati fanno vedere la facilità grande con la quale l'artista à saputo scegliere quei partiti di pieghe. Da un lato è il giovinetto santo genuflesso ai gradini del soglio dell'Imperatore, e dall'altro è l'istesso Santo che ginocchioni, in abito di guerriero, riceve dalle mani di Diocleziano il bastone del comando degli eserciti, che dovevano combattere contro la cristianità. La parte sinistra del quadro offre poi allo spettatore una scena ben diversa, e rappresenta

il momento in cui sant' Efeso cavalcando, vede apparire in aria il Signore che gli comanda di non perseguitare i fedeli della legge di Cristo. La sorpresa e lo spavento sono resi con grande naturalezza e varietà nei diversi guerrieri che sono col Santo, ma bella sopra tutte per la verità con cui è mossa, è la figura di quel soldato che, curvo sotto il peso del suo scudo, va innanzi senza accorgersi della divina apparizione.

Il secondo quadro, che è pur diviso in due parti, e rappresenta simultaneamente tre scene diverse, è assai meglio conservato del primo, ma non è disegnato con quella grande correzione, mostrata altre volte da Spinello. Il Santo è effigiato a cavallo con le mani giunte, in atto di ascoltare attentamente la parola del Signore dei cieli, che gli appare in alto, circondato da una immensa luce; tutti attoniti i cavalieri stanno a mirare il celeste prodigio, e uno di essi, quasi volesse meglio vedere, con lo sguardo fisso in alto, mette una mano innanzi la fronte per difendere la vista da quel vivo splendore. Quindi vedesi a cavallo l'Angelo di Dio, che dà al Santo genuflesso una bandiera, ove è una croce in campo rosso, secondo l' insegna dei Pisani; e inalberando quel santo vessillo, sant' Efeso, accompagnato dall'Angelo del Signore, incalza e mette in fuga i nemici della novella fede. E in quel conflitto, che è nella parte sinistra del quadro, sono due soldati così bene immaginati e con sì viva espressione, che è una meraviglia a vederli. Con una delle mani afferrandosi dalle barbe, tentano con la spada che ànno nell'altra, togliersi l'uno all'altro la vita, e nei gagliardi movimenti della loro persona, e nella rabbia disperata dei loro volti,

e nella fierezza con che ciascuno di essi inveisce contro all'altro, si vede proprio il coraggio di non temere la morte, e la forza che ognuno fa a sè stesso per escirne vittorioso. E assai molto ben fatto è del pari quel cavaliere che, traboccato da cavallo in terra a boccone, tien fitte le mani alla testa, frattanto che un fante sta per conficcargli la lancia nel capo.

Altri tre fatti sono rappresentati nell'ultimo quadro, e primieramente vedesi il Santo condotto avanti Diocleziano, che dopo averlo esaminato della fede, lo condanna a morire in una fornace ardente; la quale si vede bruciare a vive fiamme, in mezzo alle quali è sant' Efeso che ginocchioni a mani giunte prega il vero Dio, onde ne sia illeso, e in sua vece quel fuoco divorasse i crudeli ministri del suo martirio; i quali inaspettatamente sorpresi dalle fiamme, invano cercando di fuggire, restano vittime delle loro empietà. Ma poichè col sangue dei martiri, doveansi rendere più solide le fondamenta della novella fede, vedesi lì presso a terra il corpo del Santo decollato, la di cui anima è in trionfo dagli Angeli portata al Cielo. Questa parte della composizione è molto danneggiata, ma nel resto è ben conservata, specialmente ove è il Santo nella fornace, l'atteggiamento del quale è pieno di semplicità e di sentimento religioso. E belle altresì, per la varietà delle mosse, e la forza e la naturalezza dell' espressione dei volti, sono le figure di quei manigoldi, che per salvarsi, cercano precipitando fuggire dalle vicine fiamme, dalle quali però non riescono sottrarsi. Il Vasari loda per la freschezza del colorito, per l'invenzione e la finita maniera con che erano eseguite. altre storie nei sottoposti compartimenti che sono

interamente perite; ma da quelle che abbiamo descritte, si vede che per quanto Spinello avesse buon metodo di adoperare i colori a fresco, altrettanto poi mancava di gusto nella scelta dei medesimi, e valendosi bene spesso del verde e del nero, non li accompagnava con altri per quanto conveniva. Questo difetto, e la secca maniera con la quale sono disegnate le figure, lo rendono inferiore a quanti mai dipinsero nel Camposanto, quantunque quell'opera sia la migliore che Spinello mai abbia fatta. Ma se si considera lo stato in cui trovavasi l'arte in quell'epoca, nel vedere con quanta vivezza e proprietà grande son poste in moto le sue figure, sufficientemente espressive, non che la facilità e la naturalezza dei suoi panneggi, si riconoscerà in Spinello un maestro, che per le sue belle qualità non à dovuto temere la competenza di qualunque altro suo contemporaneo. E se egli avesse questo merito, lo provano ancora le pitture che egli fece in Siena nella sala detta di Balìa, del palazzo pubblico: sono sedici storie a fresco dei principali fatti della vita di papà Alessandro III.; opere assai belle e magistralmente condotte, e delle quali per amor di brevità omettiamo darne la descrizione.

Starnina — Ma non debbesi credere che nell'epoca di cui tessiamo la storia, cioè, della seconda metà del secolo decimoquarto, la maniera giottesca non avesse più seguaci, chè gli artefici di cui abbiamo parlato seguirono sempre più o meno da vicino lo stile del gran caposcuola fiorentino, e questa imitazione continuò sino a Gherardo Starnina, artista di gaio e spiritoso stile, e nell'espressione degli affetti e nelle forme dei corpi, imitatore espertissimo della natura. Così egli apparve sin

da quando prese i pennelli per lavorare a fresco le storie di sant' Antonio abate, ed alcune di san Niccolò vescovo nella cappella dei Castellani in Santa Croce; ma di quanto ei vi fece, soltanto oggi rimangono quelle della volta, le quali mostrano la bella maniera e la diligenza grande usata da questo distinto maestro in tutte le sue produzioni.

Pare che dopo quest'opera lo Starnina partisse per la Spagna, ove, secondo il Vasari, lavorò molte cose, che forse sono perite, non restandoci di questo maestro che un Oratorio nel camerino dell' Escuriale, dove è una Adorazione dei Magi, composizione ricchissima di figure e fatta pel re Giovanni I. Tornato quindi in Firenze, ricco di onori e di doni, e molto più cortese e gentile, che non era alla sua partenza, gli fu allogata la cappella di san Girolamo nella chiesa del Carmine, nella quale figurò varie storie del Santo, che sono quasi tutte andate a rovina. Di alcune, pria che perissero, si fecero gli intagli, e due sono riportati dall' Agincourt, senza dei quali non ci rimarrebbe che la memoria tramandataci dallo storico aretino.

Questa considerazione ci à indotto a farne partitamente una breve descrizione, ed il primo di questi due quadri rappresenta san Girolamo che aggravato dal male, detta ai suoi discepoli che gli stanno attorno il letto, le sue ultime disposizioni. Quattro di essi sono occupati a trascrivere le parole del Santo e gli altri ritti in piedi, fissandolo in silenzio, ascoltano con profondo rispetto e venerazione le sue ultime istruzioni. Tutto in questa scena è espresso con affetto e naturalezza grandissima, tanto se si considera l' espressione dei senti-

menti, quanto gli atteggiamenti e i panneggi di ciascun di quei religiosi.

Più commovente e altrettanto naturale è l'altra rappresentanza in cui l'anima del Santo vola al cielo accompagnata da due Angeli. Non v'è cosa in questa scena che non sia fedelmente ritratta dal vero, e così bene, che secondo lo scrittore francese si supporrebbe avere l'artista assistito ad una simile scena, prima di dare opera al suo pennello. San Girolamo è disteso sopra il letto mortuario, innanzi al quale sono genuflessi due suoi discepoli in atto d'imprimergli un ultimo bacio su le mani; lì presso è un altro che appoggiando la testa su le proprie braccia sembra nel suo atteggiamento vivamente oppresso dal dolore di sì grave perdita, mentre altri nei loro abiti sacri si occupano degli ufficii religiosi, e da quelli che tengono in mano i ceri accesi, da quello che porta la secchiolina dell'acqua benedetta, e dagli altri che cantano tenendo un libro aperto nelle mani, parrebbe che sieno per rendere al Santo gli estremi suffragi. Io non so se un fatto possa esprimersi con maggiore verità di quanta se ne vede in questa composizione, nella quale tutto sembra essere l'immagine fedele della natura; somma espressione e naturalezza si ravvisa nei religiosi che sono più vicini alla salma del Santo, e gli altri, nei gesti, negli atti della persona, e nei movimenti delle loro membra, non possono avere una più grande vivacità.

E poichè, come dice il Vasari, niuno, o, direi meglio, pochissimi degli artefici anteriori avevano così vivamente espresso gli affetti e le attitudini delle figure, quelle storie di san Girolamo piacquero tanto, che dopo

poco, cioè nel 1406, in cui Pisa fu per tradimento venduta ai Fiorentini, il Comune di Firenze per eternare la memoria di ciò, fece dipingere dallo Starnina nella facciata del palazzo di parte Guelfa, oggi detto il Magistrato della Parte, un san Dionigi vescovo con due angeli, e sotto a quello ritratta la città di Pisa; ed il tutto era fatto con grande diligenza e tale freschezza di colori che, nell'epoca di quello storico, la pittura sembrava come se fosse stata fatta allora. Oggi se ne vedono pochissimi avanzi. Così Pisa che levando lo stendardo della libertà, era nel 1000 divenuta ricca, potente e conquistatrice, quattro secoli dopo, lacerata dalle guerre civili, aveva di già perdute tutte le sue conquiste, e dopo essere stata soggetta alla tirannide di Signori stranieri, avvilita ed oltraggiata, passava per saziare l'odio antico sotto il dominio della città nemica.

Ma tornando al nostro pittore, il Rosini, non rinunciando alla opinione di monsignor Bottari, che lo Starnina fu il maestro, o uno dei maestri dell'Angelico, secondo questo concetto, pensa che un certo incamminamento alla soave e delicata maniera del Beato pittore di Fiesole si trovi nel quadro da lui posseduto, ed è una Deposizione dalla croce. Ei alla tavola XXXI ne dà l'intaglio, e sembragli che nelle teste dei due apostoli che sostengono il corpo del Nazareno, e la Maddalena che è l'ultima a sinistra nel gruppo delle Marie, si scorgano, benchè da lontano, le prime tracce di quella celeste soavità che l'Angelico infuse nei volti delle sue vergini e dei suoi santi. Se dobbiamo giudicare dall'incisione da lui riportata, questa lontana simiglianza, che egli trova fra lo stile del creduto maestro e quello dello sco-

lare, parmi non potersi punto ravvisare; e quelle teste sebbene bellissime pel carattere e per l'espressione, mostrano a mio avviso, non quella soavità e dolcezza usata dall' Angelico, ma piuttosto una certa energia, con uno slancio che non può appropriarsi a quest'ultimo artefice. D'altronde quello storico si rimette al giudizio degli imparziali, i quali potranno vedere chi di noi siasi ingannato. Esaminando però questo intaglio, quella figura che vedesi genuflessa in mezzo del quadro, con gli occhi fissi al cielo, portando una mano al petto e l'altra in alto, è un modello bellissimo di sentimento e d'espressione; il gruppo della Vergine svenuta fra le Marie è ancora degno di moltissima lode; il dolore, dimostrato secondo la situazione di ciascuna di quelle figure, è dipinto mirabilmente nelle loro fisonomie, e la figura di quell'apostolo che alquanto curvato su le proprie ginocchia, sorregge l'estremità della sindone, ove è disteso il corpo del Nazareno, non può essere con più meravigliosa proprietà atteggiata. La testa poi e l'azione di quell'altro apostolo, su le spalle del quale posa un braccio del Redentore, è quel che si può dire di più espressivo e di più naturale. La composizione è ancora bene ordinata, e la maniera con cui sono piegati i panneggi è veramente lodevolissima; insomma in questo quadro, se non mi inganno, io ravviso piuttosto le prime fondamenta di quello stile, che tanto distingue il suo discepolo Masolino da Panicale, di cui si parlerà fra poco, dovendo qui dare il luogo ad Antonio Vite, che su la maniera di Gherardo dipinse la Passione di Gesù Cristo nel Capitolo di san Niccolò a Pisa, opera della quale non resta vestigio.

— Il Lanzi pone questo pittore fra quelli che dipingevano ancora con un certo gusto giottesco, ma oggi noi non abbiamo nessuna opera che possa a lui indubitatamente ascriversi. Le sue pitture, e quelle che si rammentano sono pochissime, sono interamente perite; e nulla più infatti si vede delle storie di Francesco di Marco fatte in Prato nel palazzo del Ceppo, e soltanto assai malconcie ci avanzano alcune figure nella volta della chiesa di sant' Antonio abate a Pistoia, ove di dentro e fuori della medesima aveva dipinto molte storie della Sacra Scrittura. Il Tolomei crede che forse Antonio abbia finite le pitture del Capitolo di san Francesco; ed abbiamo visto che il Ciampi e il Da Morrona inclinano a credere che sieno del pennello di questo pittore le storie attribuite a Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, specialmente la Crocifissione, che nel 1667 fu restaurata dal Rondinosi.

— Pria però di chiudere questo periodo che comprende gli ultimi anni del quattordicesimo secolo, è d'uopo rammentare alcuni pittori pisani, i quali, benchè assai inferiori ai fiorentini, non possono tuttavia essere dimenticati, siccome quelli che seguitando la maniera giottesca, tennero, in qualità di seguaci del gran caposcuola, in un certo onore la patria scuola. Ed il primo a esser citato è quel Giovanni di Niccolò di Pisa, del quale in Roma nel Museo del cardinale Zelada trovavasi un grande trittico, rappresentante Nostra Donna sedente col bambino Gesù fra sant' Agata, san Stefano ed altri Santi, e nella base del quadro varie storie in piccolo, e fra le altre alcune del Protomartire. A piè della Vergine si legge il nome del pittore il quale lavorò

quella tavola con grandissima diligenza, ma che merita posto forse fra i minori giotteschi.

— Segue ora un Neruccio di Federigo, del pennello del quale è la Vergine col bambino nell'antica chiesa di Pagnano, col nome dell'autore e l'anno 1370; un Cecco di Pietro che aveva dipinto per la chiesa di san Pierino una tavola con la Natività di nostra Donna, la quale scomparve nei rivolgimenti politici del principio di questo secolo: aveva l'anno 1376 e il nome dell'artefice. Quindici anni dopo un tal Getto di Jacopo pisano fece quel quadretto che vedesi nella Galleria dell'Accademia pisana, ed è la Disputa di san Tommaso con i Dottori sul mistero dell'Incarnazione. Egli vi à lasciato scritto il nome e l'anno 1391, e pare perciò che fiorisse nel tempo che Niccolò Petri fiorentino lavorava nel Capitolo di san Francesco. In questo quadro, nel quale l'autore per renderne più intelligibile il subietto effigiò in alto l'Annunziazione, e fra le nubi la mano dell'Onnipotente, il quale fa cenno all'Angelo, che devotamente atteggiato in ginocchioni saluta in Maria la Madre dell'Unigenito di Dio, tutto ci fa vedere che Giovanni aveva senza dubbio studiato su le opere, o presso qualcuno degli ultimi giotteschi.

— Nomineremo pure con questi Jacopo di Niccola detto il Gera, di cui si conoscono due tavole, una con la Vergine fra due Sante, nella Galleria dell'Accademia di Pisa, e l'altra con nostra Signora accompagnata da due Sante, nel Monastero di San Matteo. Suo contemporaneo pare essere stato quel Turino Vanni che lasciò col suo nome e l'anno 1397 una tavola nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, rappresentante la Madonna in

trono con san Ranieri, san Torpè ai lati e due Sante nella parte inferiore. Il Da Morrona cita di questo pittore altre due tavole, l'una nella sagrestia della chiesa di sant'Anna, e l'altra nella chiesa interna delle soppresse monache di san Silvestro, le quali però non si sa qual sorte abbiano avuta. In quei medesimi anni fiorì un altro giottesco, chiamato Nello di Pisa, del quale nell'antica chiesa di Tripalle è una tavola della Vergine con l'anno 1399 in basso, come più giustamente del Lanzi à riscontrato il Rosini. Con questo, e con qualche altro d'assai minor valore, finisce la serie dei giotteschi pisani; anzi debbesi dire di tutti coloro che continuarono a dipingere con la maniera di Giotto.

— Infatti nell'entrare del novello secolo gli artefici tentarono rimettersi in una novella via, e i loro sforzi ebbero un esito sì felice, che l'arte cominciò da allora a progredire con tale incremento, che, migliorando sempre, salì ben presto a un grado di perfezione, che maggiore sembra non potersi ottenere. Così si vede che tutto il tempo voluto perchè l'arte fosse la vera e fedele imitatrice della natura, non fu minore di tre secoli, e dopo ciò, io credo, che se molto dobbiamo a coloro che seppero aggiungere alla pittura quella finezza, e quella leggiadria e bellezza onde le loro opere imitano a meraviglia la verità della natura, non poca lode meritano quelli che vivendo in tempi in cui non solo si mancava di belli esempi, ma non si era nemmeno cominciato a tentare il buono, apprironsi una strada attraverso la goffa e sproporzionata maniera greca, tanto più che tutto ciò che essi fecero fra tanta povertà dell'arte e dei buoni aiuti, non derivò dalle cognizioni delle perfette regole della pittura, che

in principio erano totalmente ignorate, ma dalla bontà del loro giudizio e dall'avere saputo, almeno per quanto permettevano di vedere quei pochi e deboli lumi che allora si avevano, investigare diligentemente quei modi che perfezionati di poi trassero l'arte dal suo primiero stato d'infanzia, riconducendola, a grado a grado che andava a rinvigorire, a quell'eccellenza che sembra essere il colmo della sua più grande perfezione.

E chi riverente e pieno d'ammirazione non saluterà i dipinti di Giunta Pisano, di Guido Senese e di Giovanni Cimabue, i quali fra le tenebre dei buoni studi artistici, privi di tutto ciò che poteva guidarli nel verace sentiero, cui volonterosi tentavano percorrere, riescirono dar principio ad una maniera, che quindi fra le mani di Giotto comparve spogliata affatto affatto dei modi bizantini, e rivestita di quella grazia, vivezza e sentimento, onde le cose da lui dipinte parvero essere l'immagine fedele della natura? Certo che questo grande maestro, posto a confronto con Raffaello, non potrà reggersi per nulla, ma rammentandosi in quali ristrette condizioni ei trovò l'arte, e nel vedere come le sue figure nel disegno, nel colorito, nel piegare dei panni, nelle attitudini, nelle teste, imitano la natura assai meglio che le rappresentanze di quelli che lo avevano preceduto, gli si renderanno le debite lodi, e riconoscenti si proclamerà il padre e il restauratore della moderna pittura.

E parmi che laudati meritino essere ancora coloro che, camminando su le sue tracce, aggiunsero qualche cosa alla sua maniera, la quale essendo la sola che fosse fondata sul vero, venne generalmente imitata; e mi-

gliorata quindi dai suoi discepoli e dai suoi seguaci, si perfezionarono nella prima metà del quindicesimo secolo quelle parti che ancor volevano essere studiate, onde le opere dell'arte imitassero compiutamente le opere della natura. E non inefficaci furono gli sforzi di Taddeo Gaddi e di Simone Martini, detto Memmi, che, comunque fedelissimi della maniera giottesca, cercarono avanzarsi l'uno nella gagliardezza dei moti e nella freschezza e vivacità dei colori, e l'altro nel decoro e convenienza di comporre le storie, dando così ai loro successori gli esempi per far meglio; frattanto che gli altri giotteschi, come Stefano Fiorentino che fu chiamato scimmia della natura, per la fedeltà grandissima con cui egli riusciva a imitarla, e il di lui figliuolo Tommaso, soprannominato Giottino dall' avere nelle sue pitture mostrato tutto lo spirito e la maniera del grande maestro, facevano, come si è visto, progredire l'arte in ogni sua parte. Alla quale opera concorsero pure don Lorenzo monaco, Antonio Veneziano, Spinello e lo Starnina, i quali, migliorando sempre, ora una cosa, ora un'altra delle maniere di Giotto, con l'introdurre una più benintesa prospettiva lineare, una maggiore perfezione di disegno, più unità e sfumatezza dei colori, un fare più grandioso; e dimostrando gli affetti dell'anima con vivezza e verità meravigliosa, spianarono agli artisti del quindicesimo secolo molte difficoltà, onde quelli coltivando con maggiore studio queste parti, poterono inoltrarsi assai più innanzi.

Molto ancora influì su i nuovi progressi della pittura la protezione che i Medici prodigavano agli artisti, e dopo quella sì grande commissione di opere, e per la

emulazione che ne seguiva, l'arte non poteva che mirabilmente avvantaggiare. Cosimo, per sempre più acquistarsi il favore e la benevolenza del popolo, non solo impiegava le arti in servizio della religione, ed abbelliva di nuovi e sontuosi edifici la città, che sorse allora ricca di tanti monumenti, ma radunava presso di sè filosofi, letterati ed artisti, e la sua casa era divenuta, direi, una accademia di scienze, di lettere e di arti. In quelle sale i più scelti ingegni del tempo rinnuovavano in Italia il genio della filosofia platonica, frattanto che gli scultori e i pittori, gli uni chiamati ad avere nei marmi dell'antichità, che ivi trovavansi raccolti, la norma dei loro studi, e gli altri favoreggiati con premi e commissioni, davansi opera perchè l'arte loro tutta bella e rinvigorita comparisse. Altre ragioni concorsero in pari tempo a dare un forte impulso al moto che di già prendevano questi studi; e la libertà del Governo, le pubbliche ricchezze e il plauso popolare quasi facevano a gara con le ricompense e gli onori, onde svegliare negli artisti una novella energia, un ingegno più pronto, più atto per imprimere nelle produzioni artistiche quella grandiosità e robustezza che ancora all'arte mancava.

E non poco veramente fecero i primi pittori del quindicesimo secolo, imperocchè fu opera loro l'avere dato ad una scena il particolare effetto dell'avanti indietro, quell'espressione e quella grandiosità sino allora sconosciuta, quella scelta cognizione della forma e dei movimenti dei muscoli, che ancora si desiderava, quel brio, quella vaghezza di colorito, che ei voleva per dare ad una rappresentanza maggiore similitudine, quella maggiore anima ed energia a cui non si era potuto arrivare, ed in-

fine quella perfetta e completa imitazione della natura onde le cose dipinte sembrassero simili alle vere. Laonde lode sempre mai avranno un Paolo Uccello, l'Angelico, il Lippi, il Gozzoli, e sopra tutti Masaccio che sulle traccie di Masolino fu il primo a rinnuovare e mettere in luce quella che dicesi moderna maniera. Egli riprese tutte le parti della pittura, le trattò con una accuratezza ed intelligenza non ancora dimostrate, si propose in tutte le sue operazioni lo studio e l'osservazione della natura, e da qui fu condotto alla quasi compiuta eccellenza tecnica dell'arte. Noi vedremo più appresso, come questo grande maestro meriti il titolo più onorevole che mal si possa dare ad artefice, e se nol facciamo ora, si è che qui bisogna tener parola di altri, i quali trattarono l'arte più spiritualmente che egli non fece, e che perciò meritano essere annoverati in questo primo periodo, nel quale la pittura cristiana acquistò la più sublime espressione estetica, che maggiore non à avuto giammai; oltre che ci converrà far menzione di quelli i quali o morirono prima di lui, o quantunque nei medesimi suoi anni, non furono così valenti dipintori, da doverli porre in quel tempo in cui l'arte aveva acquistata tutta la forza per salire alla sublimità raffaellesca.

Lorenzo di Bicci — Fra i primi, e uno di quelli che cooperarono, non senza qualche effetto, a' migliorare e ingrandire la pittura, fu Lorenzo di Bicci, il quale studiò sotto Spinello Aretino, e fu così buon dipintore, quantunque molto lavorasse di pratica, che non poco egli merita essere da noi per le sue belle opere laudato. Ma prima di passare più oltre e far conoscere al lettore il merito di questo artista, è d'uopo correggere uno sba-

glio del Vasari, seguito da varii altri, il quale pone la nascita di questo artista nel 1400, mentre che sin dal 1370 si trova registrato come pittore nei libri delle Prestanze nell'Archivio delle Decime granducali, e cinque anni dopo ebbe un figlio chiamato Bicci, di cui si parlerà in seguito. Sicchè stando a quel che ne dice il Baldinucci, che negli archivi fiorentini trovò del nostro pittore memoria sino al 1380, e per quel che ne à scritto il Gargani, si dovrà dire che Lorenzo sia probabilmente nato verso il 1350, e morto di anni 77 nel 1427.

Questo primo sbaglio spinse lo storico d'Arezzo in un errore, nel quale sono dopo di lui caduti il Lanzi ed il Rosini, attribuendo a Lorenzo di Bicci l'Assunzione della Vergine al cielo, che dà la cintola a san Tommaso, dipinta in una facciata della chiesa di Santa Croce con assai buon disegno e colorito. Ma da uno dei ricordi di messer Tommaso Leonardo Spinelli si scopre manifestamente, che quell'opera, oggi perita, è di un altro pittore chiamato Stefano (1). Malgrado le ricerche, non si è però potuto sapere chi fosse questo Stefano, non trovandosi nel libro della Compagnia dei pittori e nel breve degli speziali ascritto un pittore di questo nome. E chi sa che egli non sia pure l'autore della storia di san Tommaso che cerca la piaga di Gesù Cristo, che il Vasari per un altro sbaglio dice dipinta da Lorenzo nella detta

(1) Stefano dipintore è debitore (creditore) di fiorini 221, soldi 19. 9; essi consistono per le dipinture che mi fè in Santa Croce a uscir fuori dalla porta del Martello a mano ritta, dov'è la Vergine Maria quando va in cielo, che leva la cintola a san Tommaso, e più angioli come vi si dimostra.

chiesa nel 1418 per ordine di Riccardo di messer Niccolò Spinelli; mentre da un altro ricordo del suddetto Spinelli, ove più non si legge il nome dell'artista, apparisce chiaro essere stata lavorata a proprie spese di messer Tommaso Leonardo e nel 1440? (1) Sin'ora non si à verun documento per potere accertare questo, forse qualche più felice diligente indagatore giungerà a capo di questa scoperta.

Tornando al nostro assunto, si dirà non esservi stato in quel tempo un pittore così franco e sollecito nello operare al par di Lorenzo, il quale in pochi momenti dava bella e dipinta una figura, onde il Lanzi ebbe a paragonarlo col Vasari che fu uno dei più pronti e spediti pennelli che noi abbiamo avuto. La risoluzione della sua mano era meravigliosa, e non meno ammirabile era il suo ardire con cui tentava in esatte proporzioni figure maggiori del naturale. E se egli fosse felice in ciò ed avesse nel tempo istesso una ragionevole maniera, s'avrebbe potuto vedere dalle pitture dei Martiri condotti al supplizio, fatte in una facciata del Carmine, e che perirono quando fu appiccato l'incendio nella chiesa. Pare che fossero cose bellissime, poichè il Vasari dice che sino allora non s'era fatta opera maggiore, della quale di poi molti si valsero. In compenso rimane l'affresco che ei fece in una facciata della chiesa dello Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze, figurandovi nelle naturali sembianze Martino V. che dà un breve a messer Michele di Frosino, spedalingo di Santa Maria Nuova, che vedesi genuflesso a piè del trono ove è as-

(1) Moise, Santa Croce illustrata.

siso il santo Padre, che, dopo avergli dato il breve d'indulgenza, facendo con la mano il segno della Triade santissima, lo benedice. Delle poche opere che restano tuttora di questo pittore, questa, benchè in molti luoghi assai danneggiata, è la più bella che abbiamo, e per ordine di composizione, per armonia di colorito, per la bravura del pennello, e ciò che è più ammirabile, per una certa grandiosità di maniera, che dimostra come Lorenzo di Bicci si studiasse dare all'arte un maggior carattere.

Il Vasari à creduto che Lorenzo fosse l'ultimo che dipingesse seguitando la maniera giottesca, ed il Baldinucci poi non solo conferma questo, ma soggiunge, che quegli per tenersi sempre fermo a quella maniera, non era molto valutato da coloro che di già si erano avanzati verso un fare più moderno. Essendo perite le pitture del Carmine, non possiamo sapere se esse fossero del vecchio stile, ma, osservando le altre in Santa Maria Nuova, parmi che in tutte le parti di quel dipinto si scorga un miglioramento, e certi modi, specialmente nel colorito e nella composizione, che non derivano per nulla dal giottesco. Forse mi sarò ingannato, ed è perciò che mi rimetto al giudizio degli intelligenti, che senza pretendere all'infallibilità della propria opinione, potranno osservare se mai ingiustamente abbiamo contraddetto i due citati scrittori. D'altronde il Vasari parlando di questa pittura, dice che fu allora molto lodata, come cosa nuova e bella, e se egli per nuova abbia inteso dire per lo stile con cui era condotta, sembrami che il mio parere troverebbe in ciò un valido appoggio. E le figure de'Santi che Lorenzo dipinse in Duomo sotto le finestre

di ogni cappella non fanno vedere che egli aveva di già abbandonata la maniera del gran caposcuola fiorentino? È vero che oggi non sono più come furono da Lorenzo dipinte, poichè alcune di quelle figure furono nel 1840-41 restaurate, ed altre interamente rifatte dal Marini, nondimeno l'occhio ben versato in questi studi, parmi che vi discernerà sempre quel che basti per concordare con noi.

Nei pilastri del Duomo medesimo, Lorenzo aveva dipinto i dodici Apostoli che non esistono più, e stando alle parole del Vasari, il Bicci eseguì questa pittura nell'anno istesso, in cui quel tempio fu solennemente consacrato da papa Eugenio IV., vale a dire nel dì 25 marzo del 1436, siccome leggesi nell'iscrizione di marmo affissa alla sagrestia. In questo caso, come ammettere con gli annotatori del Vasari, edizione Le Monnier, che pongono la morte di Lorenzo nel 1427, se quest'opera debbesi realmente al pennello del nostro pittore? Finchè non si ritroverà un documento certo della morte di Lorenzo, o si dovrà negare che queste pitture gli appartengono, o, ritenendo come sopra l'anno della sua nascita, si dovrà fissare la sua morte dopo poco che dipinse nel Duomo. Ma non trovandosi, oltre il 1427, altre memorie di questo pittore, non è possibile ammettere che la sua vita si prolungasse sino dopo l'anno in cui fu consacrato quel sacro edificio, e perciò che quelle figure di Santi e di Apostoli fossero state dipinte da lui. Negando questo, si dovrebbe negare ugualmente che sia di Lorenzo di Bicci l'affresco in Santa Maria Nuova, imperocchè è condotto con un fare più largo e più avanzato. Dopo ciò riflettendo bene su le parole del Vasari che Lorenzo fu l'ul-

timo segnace della vecchia maniera di Giotto, ed osservando che la tavola di santa Lucia nella chiesa di questo nome, dovuta di certo al nostro pittore, sia lavorata piuttosto giottescamente, e nel vedere come lo storico aretino attribuisca spesso a Lorenzo le opere fatte da Neri di lui nipote, si dovrà ritenere che le figure del Duomo furono dipinte da Bicci di Lorenzo che ampliò la maniera del padre, e l'affresco in Santa Maria Nuova e l'altro del Carmine siano opere del pennello di Neri di Bicci, che fu superiore al padre e molto più all'avo suo. In che maniera potrebbero poi conciliarsi le parole stesse del Vasari, il quale mentre ci descrive Lorenzo come un pittore dell'antica maniera, finisce col dire che lavorando nel Carmine fece cosa nella quale pareva maggiore di quanti avevano dipinto sino allora? E bene ei dice, chè Neri essendo più di Lorenzo avanzato nell'arte, facendo in quell'affresco vedere una maniera più larga, meglio intesa e più naturale, dovette sicuramente essere molto laudato, e tenuto fra i migliori di quel tempo. Il modo con cui quello storico ci fa la descrizione del come quei Martiri, tutti nudi e fatti camminare scalzi sopra una via seminata di triboli, andavano al supplizio, ci fa vedere che una storia così concepita e lavorata non poteva essere l'impresa di un pittore, che, per essere ancora lontano dalla moderna maniera, mancava di tutte le risorse necessarie per superare le grandi difficoltà che l'arte offrivagli, specialmente in quei tanti nudi. Con ciò io intendo rischiarare soltanto per poco le tenebre che abbuiano questo punto della storia, e sarò contentissimo se altri più felice di me riescirà a dileguarle del tutto e spargere in questa parte quella chiara luce

che si desidera, onde i fatti sieno esposti con tutta quella lucidezza che richiede la verità.

— Di Bernardo Daddi, condiscepolo di Lorenzo, dirò pochissimo, attesa la sua mediocrità, e non avendo d'altronde altra cosa da ricordare come da lui dipinta, che la cappella di S. Lorenzo in Santa Croce, e qualche altra pittura, nella quale resta inferiore ad un altro suo compagno di scuola, Parri Spinello, quantunque anche questi non meriti molta lode.

Parri Spinello — Ma occupa sempre un posto al di sopra del Daddi, per avere disegnato benissimo e lavorato a fresco perfettamente, e per essere stato il primo che lasciasse quel verdiccio sotto le carni, velandole con rossetti, che più naturale rendono il colore della carne. Fu molto espertissimo e molto accurato nel porre i colori ove meglio potevano produrre la più bella armonia, sicchè e la facilità e la politezza grande con che lavorava, le sue pitture a fresco sarebbero durate assai a lungo, se il concorso di diverse circostanze non ce ne avesse privati.

Ma il difetto notabile di questo pittore fu quello di fare le figure molto svelte e lunghe, pendenti da un lato e spaventaticce, e con panni sottilissimi e copiosi nei lembi: sembravagli che effigiandole così avessero avuta più bravura, ma un modo così strano non poteva che incontrare la pubblica disapprovazione. Le pitture che il Vasari dice fatte da Parri nel Duomo vecchio d'Arezzo furono distrutte con quel tempio, e delle altre che furono eseguite in S. Cristoforo, oggi chiesa delle Oblate di santa Caterina, non resta altro che la pittura all'altare maggiore, rappresentante Gesù crocifisso con gli angeli piangenti

attorno e le Marie a piè della croce. Nulla similmente rimane di tutte le pitture della chiesa abbaziale di Arezzo, e senza enumerare altre pitture che non esistono più, diremo che nell'affresco ove è Nostra Signora che raccoglie sotto il suo manto gli Aretini, esistente in buono stato nella sala del Giudice civile, Spinello ritrasse dal vivo, e con i loro propri abiti, quelli che allora reggevano il Comune, per cui egli aveva fatta questa pittura. Una sua tavola nella quale si vede Nostra Donna col bambino Gesù in braccio, alcuni angeli che le aprono il manto sotto il quale è raccolto il popolo aretino trovasi nella cancelleria della Fraternita nel palazzo comunitativo, nella stanza detta dei Vacanti; ed un suo affresco malamente ritoccato è in San Domenico, e sono piccole storie della vita di san Niccolò, la miglior cosa che abbiamo di questo artefice, il quale parmi che non possa competere con Dello fiorentino.

Dello — Questi, sebbene sia morto dodici anni almeno dopo di Masaccio, non può tuttavia essere posto dopo di quel grande maestro, imperocchè, per quanto ci fosse buon pittore, attenendosi piuttosto all'antica maniera di dipingere, che a quella allora fiorente, altro luogo non può meritare che quello in cui sono posti coloro che stettero fra la vecchia e la moderna maniera. Di questo artefice nulla, o quasi pochissimo oggi avanza, avendo per lo più passata sua vita in servizio del re di Spagna, ove si vuole che lavorasse molte cose. Pure di tutto ciò che Dello fece per Giovanni II., stando alla relazione dell'autore *Les arts italiens en Espagne*, non avanza che una sola opera, nella quale l'artista lasciò scritto il suo nome con *Dello Eques florentinus*, ma non sappiamo cosa rappresenti.

Si è creduto da alcuni, e non pare inverisimile, poichè la maniera con cui è condotta indurrebbe chiunque a credere che la pittura della battaglia della Higueruela, vinta sopra i Mori da Giovanni II. nel 1431, sia stata lavorata dal nostro Dello. Ma il citato autore, il quale riferisce che quest'opera è in un rotolo lungo 150 piedi, e fu ritrovata nella torre di Segovia ai tempi di Filippo II., concordandosi col Vasari, che Dello cessava di vivere nel 1421, à ritenuto che fosse di un altro pennello. Se questa soltanto fosse la ragione per non ascrivere quest'opera al nostro pittore, per le prove che abbiamo d'aver egli vissuto assai più a lungo, non si potrà essa più sicuramente escludere dalle produzioni di Dello. Il documento trovato dagli annotatori della citata edizione del Vasari, ci fa vedere che Dello, il quale lavorava anche di getto, nel 1425, gettava in Siena un statua di ottone per battere le ore nell'orologio della torre di Palazzo, e faceva la pittura della mostra. Oltre a ciò il Filarete, che scriveva il suo trattato d'architettura MS. dopo il 1455, nominando gli artisti che avrebbe voluto impiegare nella costruzione della Sforziade, ne indica parecchi, distinguendo quelli di già morti dai viventi, e nel numero di questi ultimi pone il nostro pittore, esprimendosi con le seguenti parole: *mandai per un altro che era in Ispagna, il quale aveva nome Dello;* il che fa vedere che Dello nel 1455 viveva ancora e che trovavasi pure in Ispagna. Dopo di ciò, parmi che cresca maggiormente la verisimiglianza che la detta pittura della battaglia sia opera di questo artista, il quale per essere stato scelto dal Filarete, pare che fosse fra i migliori di quella età.

In ogni modo Dello fu quegli che con lo Starnina recò in Ispagna l'arte italiana, e fu un pittore, non di rozzo gusto, come ingiustamente lo chiama il Lanzi, ma sufficientemente addestrato per dipingere con quella grazia che particolarmente mostrò nelle piccole figure; e sebbene, secondo i detti del Vasari, che possedeva alcuni suoi disegni, Dello non fosse un buonissimo disegnatore, fu tra i primi che con buona ragione anatomica segnassero i muscoli nei corpi degli ignudi. D'altronde l'essere stato chiamato colà a dipingere per la Corte, prova che Dello avesse un certo merito, e fama di valente dipintore, come apparisce dalla storia d'Isacco che benedice Esau, dipinta nel chiostro di Santa Maria Novella. Qui si vede chiaramente che egli era ben'altro pittore di quello che lo à giudicato il Lanzi, il quale attribuendogli altre storie ivi rozzamente dipinte, più che imitatore di Giotto, della maniera di Buffalmacco l'à creduto seguace. Ma chi si pone a esaminare attentamente la storia che abbiamo citata, opera senza dubbio della mano di Dello, nel vedere, benchè in molti luoghi assai malconcia, come tutto sia lavorato convenientemente e con non poco giudizio, non solo che le più deboli pitture di quel luogo si riterrà che ad altro pennello si debbano, ma che fra i più ragionevoli artisti del suo tempo Dello tenesse posto. Si è voluto pure da alcuni che tutte, o parte, secondo altri, delle storie che rimangono in quel chiostro siano opere del nostro artista, ma dopo un attento esame, sembrami non poter perdurare in questo parere, specialmente se si considera bene l'ampia e naturale maniera con cui sono condotte tutte le dieci storie dal lato di ponente, la prontezza ed il

sentimento che vi regnano, non ci fanno dubitare essere state lavorate da altra mano, e forse da Paolo Uccello che vi dipinse le storie della Genesi.

Masolino — Ma l'artista che cominciò a far vedere assai più largamente una novella maniera ampia e grandiosa, fu Masolino da Panicale, il quale lavorando prima da orefice, e quindi da gettatore sotto il magistero di colui che dotato d'ingegno miracoloso, vincendo le più gravi difficoltà dell'arte sua, con meravigliosa perfezione fece per il Battistero di Firenze quelle porte in bronzo, cui il divino Michelangelo stimò degne del Paradiso, ebbe largo campo di vedere con quanta esattezza, verità, eleganza e varietà, il maestro ritraeva la natura; e cresciuto perciò in una scuola in cui tutto ciò che spettava al disegno era con gusto e maestria grandissima dimostrato, e ove pure la prospettiva lineare, il decoro e la giustatezza nel comporre le storie, e la potenza d'esprimere i sentimenti dell'animo, facevano vedere in bella giusa quel che ancora ai pittori restava da raggiungere, Masolino, che era stato chiamato all'arte dalla natura, dopo sì stupendi esempi doveva necessariamente avanzare quanti mai allora dipingevano. E parmi sì che ei si proponesse di elevarsi sopra tutti i pittori di quel tempo, imperocchè, lasciato all'età di diciannove anni lo studio del Ghiberti, pensò applicarsi sotto un altro artefice, dal quale avrebbe potuto imparare l'arte del colorire. Ma non presso lo Starnina, come si è creduto sin ora, che questi essendo cessato di vivere circa il 1408 non poteva ammaestrare Masolino che appena contava cinque anni; sibbene presso un altro maestro che non possiamo determinare; ed acquistata perciò la

pratica del colorire, quando prese i pennelli a lavorare in pubblico, non pure mostrò i grandi profitti che aveva fatti nella scuola del Ghiberti, figurando le donne con graziose arie di teste, con maestà e gravità i vecchi, con leggiadria i giovani, componendo le storie con varietà e proprietà grande, e tutto mettendo in ordine di come si vede nella natura, ma si spinse ancora più avanti, e con quel suo morbido e unito colorito, in quelle sue tenere sfumate carnagioni, con quei meglio intesi panneggiamenti, con quelle tanto animate sue figure, con quel vivo girare degli occhi, con quella gran forza che spiegò nel chiaroscuro, innalzò la pittura in modo che un nuovo e notabile avanzamento dovesse fare.

Infatti l'arte da quel momento cominciò a mostrare un novello aspetto, e merito grande ne ebbe Masolino, il quale non solamente allargò la maniera, rendendola molto più variata da quella di Giotto, aggiungendo ugualmente grazia e maestà alle figure, sibbene diede agli artefici i primi esempi di ritrarre la natura con i suoi veri effetti delle ombre e dei lumi. E questo fu il primo e grande passo che fece l'arte verso il miglioramento, dopo del quale, gli altri che vennero dopo di Masolino, su le di lui tracce, attesero a coltivare questa parte del chiaroscuro, e la pittura giunse alfine ad ingannare l'occhio come se fosse di rilievo. Buona ragione mostrò parimenti nel tirare di prospettiva, sufficienti cognizioni anatomiche nei corpi degli ignudi, e ritraendo tutto con verità grande, con quelle sì belle qualità che abbiamo viste più sopra, l'arte non poteva che innalzarsi ad un grado molto più elevato in cui era, quando Masolino entrò nella scuola del famosissimo Ghiberti.

Che se egli avesse avuta più lunga vita, quali assai maggiori progressi avrebbe Masolino fatti fare all'arte! Morto all'età di trentasette anni, ed avendo forse cominciata la sua carriera pittorica con gli stupendi affreschi nel coro della chiesa collegiata di Castiglione presso Milano, si può bene immaginare che molto più avrebbe fatto, se gli fosse bastato il tempo. È vero che non abbiamo documenti per accertare con sicurezza essere queste delle prime opere che Masolino facesse, ma se l'anno 1428, che leggesi nella scritta che ricorre nella cornice superiore ed inferiore della tavola, indica che in quell'anno fu la chiesa interamente finita anche dagli ornamenti di pittura; si dovrà dire che Masolino, benchè così giovane, poichè non aveva che venticinque anni, aveva di già acquistata una reputazione di valentuomo. Ma se quella data si riferisce, come pare, unicamente al compimento della fabbrica murale, la ragione parmi che c'induca a dover ritenere che Masolino abbia cominciate quelle storie verso quel tempo medesimo in cui fu terminata la chiesa, vale a dire non più tardi sicuramente del 1428.

Questa grand'opera è però in molti luoghi notabilmente danneggiata, perchè nel levare di sopra l'intonaco bianco che le fu dato sul finire dello scorso secolo, per ordine dell'arciprete della collegiata, onde la chiesa acquistasse maggior luce, in quelle parti ove la calcina era più tenera, non fu possibile, malgrado la più diligente cura, di scrostarla, senza apportare alla pittura alcun guasto. Nella sommità del prospetto dell'arco, sotto il quale sono effigiati alcuni Santi, ritti in piedi, è rappresentata la tomba di Nostra Donna, e lungo i fianchi

altri Santi, ugualmente in piedi. Nelle pareti del coro, da una parte sono varie storie di san Lorenzo, e dall'altra i fatti principali della vita di santo Stefano; e nel fondo al disopra dell' occhio da dove entra la luce, è espressa la Triade santissima. Nella volta poi sono dipinte sei storie della vita di Nostra Signora, e vi si vede l'Annunciazione, lo Sposalizio, la Natività di Gesù Cristo, l'Adorazione dei Magi, l'Assunzione e l'Incoronazione. Queste ultime sono le meglio che si mantengono di quante Masolino ne abbia fatte in quel coro, ove nell'angolo a destra dell' altare maggiore si legge, sopra una cartelletta, scritto il nome di Masolinus de Florentia pinxit.

Moltissimo c' incresce non poter dare verun dettaglio particolare su i pregi di questi affreschi, non avendo noi avuto luogo di vederli, ma dalla certezza d'essere opera del pennello di Masolino, e sapendo come ei fosse espertissimo nel difficile magistero dell' arte, abbiamo grande ragione di credere che debban essere cosa veramente bella, e condotti con molta buona grazia, con rilievo e forza nel disegno, con grandiosità di maniera, e con tutti gli altri pregi che si osservano nei suoi dipinti che abbiamo in Firenze.

Per una certa simiglianza si è creduto, che le storie a fresco di san Giovanni Battista, che assai malconce veggonsi nel Battistero annesso a questa medesima chiesa, sieno state ancora dipinte dall'artista fiorentino. Nelle parti sono rappresentati i fatti del santo Precursore, dalla nascita sino alla decollazione, e nella volta sono figurati i quattro Evangelisti, che ànno meno sofferto delle altre pitture, le quali a causa dell' umidità

vanno ognora più a deteriorare. Nella chiave dell'arco che sostiene la volta del Battistero, scritto col pennello nello scialbo, si legge l'anno 1435; e se con sicurezza si potesse accertare che queste pitture siano state condotte dalla mano medesima che lavorò quelle del coro della collegiata, non solo il numero delle opere esistenti di Masolino verrebbe a crescere di altre due che per le notizie avute sembrano essere veramente degne di quell'esperto artista, ma si avrebbe pure, contro l'opinione del Baldinucci, e del Lanzi e del Rosini che lo ànno seguito, ponendo la morte del nostro artefice nel 1415, una prova, che il Vasari scrivendo che i dipinti di questo pittore furono intorno il 1440, abbia giustamente inteso dire, che verso quegli anni egli abbia cessato di vivere.

Nella Galleria dell'Accademia delle belle arti di Firenze è una bella tavola di Masolino, nella quale è rappresentata la Vergine che adora il bambino Gesù, con san Giovanni Battista e san Giuseppe. In alto l'artefice immaginò virtualmente l'Eterno, che soltanto manifestasi agli occhi dalle mani aperte che veggonsi in mezzo alle nubi fra due leggiadri angioletti, i quali genuflessi, e pieni di santa devozione ammirano il grande mistero, che ancora più è visibile nella simbolica colomba in cui si trasformò lo Spirito Santo, che spiegate le ali, e fra vivi raggi di luce, scende a rendere più misteriosa la scena della grotta di Betteleemme. Il pargoletto Gesù, avvolto sino al petto in un morbido pannicello, cui con la sinistra stringe a sè, è disteso sopra verde zolla fra variopinti fiori, con la destra vicina alle labbra, quasi dicesse, io sono il Salvatore del mondo. Ai suoi piedi è

genuflessa la Vergine madre, la quale a mani giunte e con una espressione candida e santa adora l' Unigenito di Dio. Più in là vedesi arrivare, ancora fanciullo, san Giovanni Battista, il quale con la destra accenna l'agnello del Signore: in basso poi nell'estremità del quadro è san Giuseppe in mezza figura; ma a dire il vero, il carattere della sua testa, e le guise delle vesti affatto monastiche, non esprimono per niente la persona del santo Patriarca, che poggiandosi sul suo bastone, devotamente rimira il Verbo di Dio.

Ma più che in questa ragguardevole tavola, ove il bel colorito, i morbidi panneggi, il chiaroscuro, il disegno e la grazia svelano il largo e grandioso suo stile, Masolino è da ammirarsi sommamente negli affreschi della chiesa del Carmine, in cui nella cappella dei Brancacci fece storie sì belle per l'effetto dei lumi e delle ombre, per l' intelligenza degli scorti anco difficili, per la morbidezza e il bel piegare dei panneggiamenti, per l'osservanza delle leggi di prospettiva, per la maestà delle figure, per la grazia con che sono sfumati ed uniti i colori, per la tenerezza delle carni, per la grandiosità della maniera, che pochissimo sicuramente gli manca per uguagliare quel grande, le pitture del quale furono di insegnamento a Raffaello, e ai più celebri artisti di quel tempo. Alcune sono perite con gli Evangelisti della volta; ma esistono ancora quelle che rappresentano Adamo ed Eva sotto l' albero proibito: san Pietro che predica al popolo la verità del Vangelo, storie veramente belle per tutto ciò che di più ben fatto l' arte poteva presentare in quella età.

Quest'ultima è quel che si può dire di stupendo: il

verbo di Dio à di già penetrato nell' animo degli ascoltanti; i quali devotamente raccolti e genuflessi a piè del santo Apostolo, portano nei tratti della loro fisonomia dipinti i varii affetti loro. Il solo che sembra parlare è san Pietro, onde le altre figure, benchè silenziose, formano una scena veramente parlante: in esse la santa parola à di già operato la sua possente influenza, e ciascuna sembra animata dalla fede dell' Apostolo.

La maniera con cui è condotta è del tutto nuova, e può dirsi con sicurezza che prima di Masolino niuno ancora aveva dipinto con tanto rilievo e forza nel disegno, con tanta grandezza di maniera, quelle figure piene di vita e di moto, morbidamente panneggiate, con giudizio messe insieme, con gusto colorite.

Nè questa soltanto è la storia che merita una speciale menzione, che ancora è bellissima l'altra rappresentante da un lato san Pietro che risana Tabita; e dall'altro: » quando egli va con Giovanni al tempio, dove innanzi al portico è quell' infermo che gli chiede la limosina, al quale non potendo dare nè oro nè argento, col segno della croce lo libera. » Queste parole sono del Vasari, ed io le ò volute riportare, per rendere onore a quello scrittore, che pur spesso riesce a descrivere vivacemente una rappresentanza, e parlando di questa del Masolino, dice che lo storpiato, figura meravigliosa a vedersi, attesi i pochi avanzamenti che l' arte aveva fatti nello scortare i corpi: » à la gamba che manda in dietro tanto accordata con le linee de' dintorni nel disegno, e l' ombre nel colorito, che pare ch' ella veramente buchi quel muro. »

Beato Angelico. — Con sì grande giustezza di pa-

role, il Vasari ci fa comprendere come per opera di Masolino la pittura italiana progredisse in questa parte; e dicendoci poi in un altro luogo che » i santi dipinti da quel pittore che non mai messe mano ai pennelli, se prima non avesse fatta orazione, ànno più aria e più somiglianza di santi, che quelli di qualunque altro » egli ci fa conoscere l'anima devotissima e santa di quel beato artista che non fece mai Crocifisso senza che si bagnasse di lagrime le gote.

Già il lettore ci avrà sicuramente prevenuto, che noi qui facciamo allusione al beato Giovanni Angelico da Fiesole dell'ordine dei frati Predicatori, e che al secolo si chiamò Guido, o come altri dicono Guidolino. Egli era nato nel Mugello, e venne detto da Fiesole dal convento di S. Domenico di quel luogo, ove andò a vestire l'abito religioso; come l'aggiunto di beato gli fu posto per la santità della sua vita dalla venerazione dei fedeli. Dopo ciò si può benissimo immaginare che l'anima sua trasparendo dalle sue pitture, queste debbano splendere della più candida e soave espressione; e benchè nelle sue rappresentanze le figure abbiano forme e sembianze umane, esse però sono irradiate virtualmente da una occulta luce divina, e gli angeli e i santi da lui dipinti spirano un amore, un gaudio, una serenità di paradiso, e sembra che abbiano qualche cosa d'incorporeo nelle forme, e di celestiale nei volti. La bellezza che l' Angelico incarnò nelle sue figure non è quella che tocca voluttosamente i sensi, e per movimenti pieni di grazia commove il core; ma quella che inspira un affetto divino, lega l'intelligenza ai misteri della fede, e l'innalza alla contemplazione dei celesti. Da ciò

si vede che per l'Angelico, il disegno ed il colorito non erano che materie e strumenti dell'arte, la quale per lui tendeva unicamente a insegnare e ridestare gli affetti più puri, e più sublimi. Così egli praticamente cercò rendere la pittura siccome il mezzo più pronto a far meglio sentire negli animi la religione, e ben lungi pertanto di allettare i sensi, rivestendo di santità e di candore celeste le immagini divine, pietosamente commosse le anime dei fedeli, e innalzò l'immaginazione loro sino al trono dell'Eterno. Quando tu rimiri quelle sacre immagini, ti senti animato da un profondo sentimento religioso, un divino ardore ti comprende interamente e scordando la vita terrestre, innamorato delle purezze celestiali, ti raccogli devotamente e fai che le tue sante preghiere giungano gradite al Signore de'cieli. Da quei bellissimi volti, da quegli atti, da quei moti, tutto spira un affetto, una dolcezza veramente celeste, e non pur tu diresti che quegli spiriti angelici, e quei santi, sieno opera di un artista misticamente inspirato, ma senza dubbio in quelle candide e pure figurine ti sembrano ritratti dal vero i beati della gloria del paradiso. Quelle sue espressioni escono affatto dal naturale, e dimostrano non solo una dolcezza, una soavità d'affetti sentiti con tutta la squisitezza di uno spirito puro, ma ti fanno comprendere che sotto quelle sembianze si racchiude qualche cosa di sovrumano, d'incorporeo, di spirituale; imperocchè in quelle care fisonomie piene d' innocenza e d' ingenuità l'Angelico infuse tutto ciò che di celestiale si può dare ritraendo gli spiriti divini. C' è poi negli atteggiamenti e nell' insieme di tutte le figure, una leggerezza, una eleganza, una morbidezza, un diletto, una venu-

stà, che si può vedere soltanto e non esprimere, tanto è l'amore e la santità di che s'improntano; laonde parmi che il beato pittore di Fiesole, che l'animo tutto aveva verso le cose di Dio, dovesse sicuramente, dipingendo, essere animato da una fiammella celeste che di santo affetto accendevalo nelle sue mistiche ispirazioni.

Quando noi osserviamo le opere di questo spiritualissimo pittore, nel vedere come nei sacri tipi delle sue figure si riveli tutta la sublime espressione degli enti divini, non si può fare a meno di riconoscere in essi le immagini di coloro che siedono a fianco di Dio; e come in quei volti puramente e santamente celesti risplenda la favilla divina, e tutto svela innocenza di pensiero e d'affetto, così vi si vede tralucere l'anima santa e devota del beato pittore, che tutto accalorato dalla evangelica fede, incarnava in quelle sue ingenue e purissime figurine il concetto il più gentile, il più elevato, il più religioso, per esprimere, quanto meno era possibile, sotto formole materiali, la spiritualità e la santità dei celesti. Considerato sotto questo rapporto, l' Angelico è il più grande pittore che mai abbia avuto l'arte cristiana, la quale, se non m'inganno, non à avuto sinora un interprete più fedele e sincero, capace di realizzare con semplicità e religione, con affetto puro e devoto, con armoniosa poesia l'invisibile supremo creatore, e gli spiriti celesti che lo circondano, mentre nelle ingenue produzioni del pittore del Mugello, l'individualità divina si vede espressa con un concetto veramente estetico, e realizzata nel modo il più sublime, il più ideale, il più cristiano, onde il core e l'intelletto si elevino alla contemplazione della vita celeste.

Per lui la pittura, divenendo il verace interpetre del dogma cristiano, fu elevata a quel trascendentalismo che caratterizza eminentemente questo periodo della pittura di gran lunga nella parte estetica superiore al secondo, in cui lo spiritualismo dell'arte, sebbene non in un modo assoluto ed esclusivo, fu abbassato e ridotto a realtà dalla nuova tendenza artistica, la quale avendo per iscopo supremo che la forma corporea, e con essa tutto ciò che si riferisce all'esistenza e alla quotidiana vita terrena, fosse mirabilmente e con rara verosimiglianza ritratta, mise in trono il naturalismo; i di cui seguaci, punto portati a ciò che agisce sull'anima e sullo spirito, immergendosi sempre più nelle crescenti sensualità, tolsero all'arte qualunque espressione estetica; ed è chiaro perciò che il carattere mistico che distingue questo primo periodo della pittura cristiana è più nobile ed elevato di quello che prende le mosse da Masaccio, il quale applicavasi a perfezionare nel senso pittorico la forma umana, nel mentre che l'Angelico, con pure ed evangeliche inspirazioni, innalzava l'arte al più sublime ideale estetico, e con tanto sentimento cristiano, da non concedere agli altri non solo di superarlo, ma neanco di raggiungerlo; così esteticamente considerato, il beato Angelico può sicuramente chiamarsi il Raffaello della pittura mistica.

Per conoscere veramente con quanto spiritualismo l'Angelico ritraesse le sacre immagini, bisogna vedere nella Galleria degli Uffizi di Firenze la tavola che rappresenta il paradiso. In questa sublime produzione dell'arte cristiana tutto esprime divinamente il concetto dell'ispirato pittore, il quale facendovi più di tutto trionfare il tipo

intellettivo, e animando quelle figure con una espressione candida, santa e devota, fa trasparire dai loro volti e dai loro atteggiamenti tutta la purezza, la soavità, e la dolcezza degli affetti divini.

Sopra un fondo che raggia splendidamente di luce, è assisa la Vergine con le braccia incrociate sul petto, il corpo e la persona inclinati alquanto verso il Redentore che le siede a sinistra, tenendo con una mano il globo del mondo, e con la destra aggiunge una più preziosa gemma alla corona della madre santissima. Invece d'essere vestita di bianco, qui la regina del paradiso à il manto di un bellissimo azzurro, cosparso di piccolissime stelle d'oro, e similmente azzurro è il manto di Gesù Cristo che à la tunica color della rosa. Varii angeli attorno, di bellezza veramente serafica, festeggiano, alcuni col suono delle loro trombe, altri con la danza, la gloria di Maria, mentre due genuflessi devotamente più sotto inalzano con i turiboli profumi d'incenso all'eccelso trono, e altri due, ancor essi prostrati, traggono dall'arpa armonie celesti.

Una moltitudine di Santi sono disposti a destra e a sinistra inferiormente del quadro, e da una parte sono sant'Egidio abate, san Niccolò di Bari, san Girolamo, san Domenico, san Benedetto, san Pietro, san Paolo apostoli, e moltissimi altri, e dall'altra santa Maria Maddalena, santa Caterina vergine e martire, sant'Agnese, alle quali fa seguito una bella schiera di altre sante, e vedesi pure fra esse santo Stefano, che si venera come protettore del debole sesso e san Pietro martire domenicano, che tenne in pregio grandissimo la verginità.

Io non so davvero, se dovendo umanare gli enti che

al creato sovrastano, si possa ciò fare con spiritualità maggiore di quella mostrata dal mistico pittore di Fiesole in questa eccellente ed armonica composizione, nella quale tutto rivela il gaudio e le soavi delizie del cielo. Il pensiero cristiano è svolto con un sentimento veramente profondo, e con una religione affatto grandissima: il tipo della Vergine, i volti degli angeli e le sembianze dei Santi sono irradiati dallo spirito divino, e negli affetti loro si scorge quella celeste unzione, quel soave candore degli esseri glorificati. Nei corpi degli angeli v'è una tal leggerezza, una leggiadria, una grazia, propria dei beati abitatori del paradiso, le di cui qualità spirituali si rivelano agli occhi nostri dall'aria e dalla espressione dei loro volti, e non pur paiono rivestiti di carne, ma di un etere sottilissimo e trasparente, e sui loro sembianti di bellezza squisita spirituale, risplende un non so che di divino. Quei Santi paiono proprio d'avere di già lasciate le loro condizioni umane, e benchè siano rivestiti di carne, mostrano nondimeno essere stati di già purificati e glorificati nel cielo.

Oh l'animo sente proprio rapirsi in estasi divina alla vista di quei Santi che godono la presenza di Dio nel beato soggiorno dei cieli! Tutto ivi spira gaudio e letizia di paradiso, e a quei volti di tanta soavità e leggiadria, e a quell'ineffabile godimento che tutti mostrano provare, si direbbe che l'Angelico fosse stato ispirato dalle parole dell'Alighieri, il quale cantava:

> Ed a quel mezzo con le penne sparte
> Vidi più di mille angioli festanti,
> Ciascun distinto di fulgore e d'arte.

Vidi quivi a lor giuochi ed a lor canti
Ridere una bellezza, che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

PARADISO CANTO XXXI.

Con la medesima poesia e sentimento religioso, l'Angelico fece quella tavola che sino al 1812 vedevasi nella chiesa di san Domenico di Fiesole, da dove fu tolta nell'invasione francese, e oggi trovasi in Parigi nella Galleria del Louvre. È l'incoronazione di Nostra Donna, tanto commendata dal Vasari, il quale non sò come in vedere tanta dolcezza, tanta santità d'espressione in quei volti veramente spirituali, non abbia abbandonato quel suo modo barocco di figurare, ripristinando l'arte sugli esempi del beato pittore di Fiesole. Nobile, gentile, squisitamente delicato è il tipo della Vergine, la quale vien coronata regina dei cieli dal suo divin figliolo, e per glorificare la sua celeste sovranità, una infinita moltitudine di santi e di sante, riverenti e devoti stanno attorno il trono, ove è pure un coro di angeli con sembianza piena d'amore beatificante.

Quegli spiriti celesti non pure ànno volti dolcissimi e splendenti di celeste bellezza, onde altro non abbisogna perchè tu comprenda l'essenza loro spirituale e divina, ma son mossi nelle loro varie attitudini con tanta leggerezza e grazia, e nelle stesse loro forme umane, squisite ed eleganti, scorgi una tal trasparenza, e direi ancora un non sò che d'incorporeo e di soprannaturale, che se realmente ànno essi in cielo corpo come il nostro, oh, senza dubbio, mi si permetta, quegli angeli sono come gli à figurati l'Angelico.

Ma ove pure il beato pittore del Mugello mostrò la

solita sua ingenuità, quel candore, e quella purezza che diede agli esseri per santità e virtù divina purificati, è il quadro dello sposalizio di Nostra Donna, che vedesi nella suddetta Galleria di Firenze.

La scena è rappresentata nel momento che san Giuseppe alla presenza del sacerdote porge l'anello a Maria: da un lato veggonsi coloro che delusi nelle loro speranze, spezzano la loro non fiorita verga, altri minacciar con l'atto delle mani il casto sposo Giuseppe, e dall'altro sono le matrone che assistono alla nuziale cerimonia. La semplicità, la modestia, e la dolcezza che campeggia in questa spirituale rappresentanza è tanta che ben ci rivela la pietà, la fede e l'amore che cristianamente accaloravano l'animo del nostro spiritualissimo pittore. Se guardi la Vergine, oh! quelle sue pure e delicate forme, quella sua soave e modesta espressione, quella sua grazia verginale ti rapiscono, e la tua mente si eleva alla contemplazione di colei, che benedetta da Dio, fu concepita senza macchia di peccato originale. Se ti volgi a mirare le altre figure, vedi in tutte, secondo il loro carattere, dignitosa gravità, decoro, naturalezza, e quest'ultima qualità tu la trovi nei panneggi e nelle mosse, specialmente in quell'ultima figura che chinata sta per rompere col piede la sua mazza, la quale è così bene espressa che nulla più. Il colorito ne è vago e vivace, e direi ciò che ne disse il Vasari parlando del quadro dell'Incoronazione, cioè, par che sia di mano di un angelo, che dipinse con affetti castissimi.

Già non c'è opera dell'Angelico, nella quale quel santo uomo, con cristiana poesia e profonda religione,

non comparisca veramente mistico nelle sue credenze, e non mostri nelle sue devote pitture tipi tradizionali, ed ispirazioni che provengono assai dall'alto. Fra i tanti, se ne à ancora un bellissimo esempio nella tavola del transito di Nostra Signora, che adorna la Galleria degli Uffizi, nella quale la sua tendenza spiritualista trionfa al pari che la sua mistica fantasia. Quando io vidi questo quadro, ricordandomi che l'Angelico preparavasi al lavoro con la preghiera e la comunione, nel vedere con quanto affetto e santità è espressa questa patetica scena, pensai quanto profondamente dovette essere commosso quando prese a dipingerla.

In mezzo ad una amena campagna, pose l'Angelico distesa sopra il feretro la salma della Vergine Maria, bella nel volto come stella matutina, bianca come giglio di purità; da quel suo verginale candore, e dalla sua placidezza, tu diresti che ella tranquilla dorme il sonno, ma il dolore che tu scorgi nei sembianti degli apostoli che sono intorno, ti fa comprendere che già l'anima della madre d'ogni misericordia era volata nelle braccia del suo divino figliolo. Infatti presso il feretro è Gesù Cristo che tutto raggiante di luce divina, in veste azzurra in cui risplendono innumerevoli stelle d'oro, con lo sguardo pieno di santo affetto, alza la destra a benedire l'immacolato corpo, mentre con la sinistra stringe a sè in sembianza di una cara fanciullina l'anima della madre, che fu benedetta fra tutte le donne. A un capo del feretro sono due angeli che, portando l'incensiere e l'acqua santa, stan dietro ad un apostolo che dall'atto della sua destra, e dalle sue labbra, pare che dica parole di benedizione e di lode alla estinta vergine, che compassione-

vole di noi miseri mortali, si dichiarò il refugio dei peccatori. Lì presso è san Pietro che legge altre preci, e all'estremità opposta, ove è quell'apostolo a mani giunte in atto di adorazione, sono tre altri angeli che recano in mano i ceri accesi; e tanta pietà e devozione che leggesi sui volti e negli atti di tutti, tanto sentimento e religione che spira da per tutto, dànno alla rappresentanza il carattere il più interessante e il più commovente. Il tipo della Vergine è sì puro e sì gentile, che ella quantunque priva della sua bell'anima, per quella sua celeste bellezza, ti parrà sempre la madre castissima, la regina degli angeli, la santa genitrice di Dio. Beninteso e vario è il carattere delle teste delle altre figure, le quali ànno tutte panneggi gettati con molto gusto, mosse semplici e naturali, ed affetti sì dolcemente significati, che nulla può vedersi di più espressivo, di più profondo, di più spirituale. Nel disegno si ammira tutta la purità che fu propria dell'Angelico, nel colorito una vaghezza grandissima e nell'esecuzione una delicatezza, anzi una sì squisita finitezza, che par quasi una miniatura.

Coloro che ànno visitato la Galleria dell'Accademia delle belle arti di Firenze si ricorderanno sicuramente di un bellissimo quadro, fra i tanti che se ne vedono dell'Angelico, rappresentante la deposizione nel sepolcro. In quest'opera si à la continuazione delle inspirazioni religiose di questo pittore di santa vita, ed una composizione tanto devota, tanto gentile, e così cristianamente affettuosa, non si vide che fra quelle soltanto del grande maestro della scuola umbra. Fu Pietro Perugino che trattò il medesimo argomento, e i pregi ideali di quel capolavoro sono senza dubbio inimitabili, e solo vi può

arrivare chi è scaldato dal benefico influsso del fervore religioso. Senza di ciò è impossibile che la fantasia di un artista possa slanciarsi convenientemente in una regione mistica, e quando pure la sua immaginazione tentasse di elevarsi nel campo dello spiritualismo, riuscirà sempre fredda, e le sue pitture saranno prive del carattere religioso. Questo si vede infatti nelle opere degli artisti dal cinquecento in poi, i quali più che alla parte intellettiva si applicarono alla forma, mentre avrebbero dovuto perfezionare sì l'una che l'altra, e così avrebbero raggiunto il vero scopo dell'arte. Le loro pitture ànno la forma, ma mancano del concetto; destano il diletto materiale, ma son prive di quella ineffabile armonia celeste che forma il carattere più bello e più poetico della primitiva scuola umbra e toscana. L'istesso Raffaello, finchè dipinse sotto l'influsso delle dottrine del suo maestro, impresse alle sue Vergini espressioni veramente celesti, incarnò in quei loro volti una bellezza di paradiso, v'infuse tutta la semplicità, il candore e la dolcezza, onde le sue sacre immagini portassero nei loro lineamenti tutti quei simboli di purezza, di amore, di santità, che alla Vergine furono attribuiti; ma quando egli fu sedotto dalle voluttuose bellezze dei marmi greci, scordò le proprie ispirazioni religiose, quei tipi veramente spirituali, abbandonò il lato mistico dell'arte, che dapprima aveva con tanto successo coltivato, e finì col perdere le belle e pure tradizioni della scuola umbra, ove era stato educato. Se fai il confronto fra le prime e le sue ultime opere, vedrai manifestamente gli effetti sinistri ai quali soggiacque l'anima sua, e il suo genio, dal momento che deviò dalle massime con le quali era stato nudrito; e mentre

il quadro della Madonna del Cardellino ci fa vedere con quali inspirazioni Raffaello aveva cominciato la sua carriera, quello della Madonna della Seggiola, in cui tutto è espresso sublimemente, fuori che il concetto religioso, ci fa conoscere che la corruzione aveva di già indebolita la sua mistica fantasia, ed è perciò che in quest' ultimo quadro la bellezza delle forme sovrasta di gran lunga alla spiritualità dell'espressione.

Nell' Angelico, questo indebolimento non ebbe mai luogo, chè egli fedele alle tradizioni della scuola giottesca, rinchiuso in un chiostro, e tutto riconcentrato nella vita contemplativa, pieno di santa pietà e di profonda devozione, e vissuto ancora in un'epoca in cui le arti non erano state vendute all'oro dei principi sfrenati e lussuriosi, l'Angelico, lontano così dal loro baccante corteo, si consacrò incontaminato all'arte cristiana, e la pittura divenne per lui un sacerdozio, un culto sacro, cui egli esercitò costantemente con vera e grande religione. Versato interamente nella riverenza e nell'amore verso Dio e i Santi suoi, l'Angelico non fece pittura, nella quale sodisfacendo il proprio pio sentimento, non abbia adempito alle condizioni psicologiche ed estetiche che si richieggono onde la rappresentanza degli esseri glorificati accresca nei popoli l'ardente fede del Vangelo, e però le sue sacre immagini ànno espressioni soprannaturali, i suoi angeli sono improntati del vero carattere serafico, e i suoi santi lasciano leggere nel volto la semplicità e la purezza dell'animo loro. Egli è per questo, che quando noi ci troviamo davanti ai suoi quadri, proviamo un ineffabile godimento, un piacere spirituale.

Chi avrà visto, ritorno a dire, il quadro della Depo-

sizione nel sepolcro, nella Galleria dell'Accademia fiorentina, farà eco sicuramente alle nostre parole, e ripeterà con noi che l'ideale ascetico in questa pittura è reso in un modo veramente sublime. Vedesi la salma del Redentore involta in un lenzuolo, dalle gambe alla vita, e vicina ad essere posta nel sepolcro, già dischiuso. Presso il suo capo sta la Madre genuflessa a mani giunte e impietrita dal dolore, che per la sua veemenza le inaridisce il ciglio, rimira inchinata il santo volto del suo divino Figliuolo, che col proprio sangue compiva la redenzione del genere umano. San Giovanni genuflesso dall'altro lato, poggiando le mani sopra un ginocchio, e con una espressione di dolore veramente sentita, à gli sguardi rivolti verso l'esanime spoglia del divino Maestro. Più in giù vedesi la Maddalena prostrata ai piedi dell'estinto Nazzareno, e, ancor essa vivamente addolorata, gl'imprime un estremo bacio nella sinistra mano. Quindi è Giuseppe d'Arimatea che sostiene un lembo del lenzuolo che ricopre il corpo santo del Redentore, e attorno, oltre Nicodemo che vedesi nella parte opposta con una fascia in mano, sono le Marie che dolentissime assistono al pietoso ufficio. L'effetto patetico di questa mistica scena che vedesi rappresentata alle falde del Calvario in vista di Gerosolima, è tale che io non trovo parole per poterlo descrivere; vi è una forza d'espressione nei volti e negli atti di quelle figure, che non poteva mostrarsi se non da un animo veramente religioso, capace di sentire le celesti ispirazioni, almeno per quanto è possibile parteciparne noi miseri mortali. La calma e contemplativa fantasia del beato pittore di Fiesole, qui vola nelle regioni dell'ideale mistico, e spar-

ge da per tutto tanta semplicità religiosa, tanto sentimento e tanta spiritualità, che ci riempie l'anima di riverenza, di pietà e di affetto per le cose di Dio, e chi non à core soltanto, non può intenerirsi, e provare la più profonda e santa commozione.

Con eguale poesia cristiana e ardente fede, l' Angelico figurò l'Adorazione dei Magi che vedesi nella Galleria dell'Accademia, e un'altra in quella degli Uffizi, e di questa noi venghiamo a parlare, siccome a nostro parere la migliore. Qui nuovamente il beato pittore col religioso pennello conduce le anime pie alla contemplazione delle cose celesti, e pieno parimente di belle e soavi ispirazioni, si eleva a quell'altezza mistica, ove lo abbiamo visto arrivare nelle opere precedenti. Il soggetto offre da sè stesso nobili e delicate impressioni nel vedere i potenti della terra discesi dal trono per prostrarsi in una umile capanna al piè del pargoletto di Maria, e l' Angelico per corrispondere adequatamente al suo argomento, diffuse in questa scena tanta grazia mistica e tanta ineffabile dolcezza, da farci comprendere che egli doveva essere intimamente compreso dalla grandezza del mistero che prendeva a rappresentare in un modo alquanto nuovo di come avevano fatto gli artefici precedenti.

In una umile stanza, il beato pittore immaginò la Vergine con un volto che riluce di celeste bellezza, e pieno di quella santa e modesta espressione che indica come ella benedetta da Dio divenne la Madre purissima del Signore dei cieli. Assiso su le sue ginocchia vedesi il bambino Gesù, che con grazia e innocenza divina, guarda e benedice il re, che prostrato dinanzi gli bacia

il piede santissimo. Dietro a questo è l'altro re, genuflesso, tenendo fra le mani il dono, cui aspetta il momento beato per offrire, e inchinarsi umilmente ai piedi di colui che umanandosi fu la via, la verità e la vita del mondo. Dall'altro lato, il più vecchio dei re, che presentata la sua offerta, stringe le mani di san Giuseppe, e mostra congratularsi seco per essere lo sposo di colei che portò nelle sue viscere il Verbo divino. Così il religioso pittore mise in azione la figura del Patriarca che sino allora era sempre comparsa oziosa in tutte le composizioni di questo genere; e perchè tutti i personaggi che ei mette in scena ne rendessero più chiaro l'argomento, figurò alcuni del regal corteggio in atto di mirare meravigliati il fulgido astro, che dopo avere nel lungo loro viaggio guidati i tre Magi, si arresta illuminando splendidamente l'umile grotta di Bettelemme, ove eglino andavano per inchinarsi riverenti dinanzi al Salvatore del mondo. In questo quadro vi è maggiore franchezza di pennello che nelle altre opere dell'Angelico, il quale, nel disegno, nei panneggi, nella composizione e negli atteggiamenti mostrò quella purità e bellezza che lo rendono tanto ammirabile.

Che profonda emozione à dovuto poi provare quel fiore di pietà cristiana, l'Angelico, dipingendo la Deposizione di croce che vedesi nella Galleria dell'Accademia fiorentina, egli che pianse sempre, quando ritrasse l'immagine di Gesù Crocifisso! Non è possibile restare indifferenti alla vista di questa scena così commovente, nella quale il buon frate à sparso tanto affetto e religione da eccitare, direi, la compunzione nel core il più indurito. Il sentimento e la passione che con grande

verità e convenienza scorgonsi nel volto e negli atti di ciascun personaggio, dànno a questa rappresentanza l'aspetto di quella melanconia celeste che risveglia fervidamente il raccoglimento nelle anime pie: tutto lì è conforme allo spirito che dee regnarvi, e non sai se vi predomini più l'elemento patetico, o l'elemento mistico che vi si trovano consociati nella più sublime e cristiana maniera.

Questa composizione non solo è una delle più copiose, ma delle più belle, più devote e poetiche che frate Angelico mai abbia fatto. L'anima sua, piena di ardente fede, si scopre tutta immersa nell'angoscia, e ciascun colpo di pennello, e ciascuna parte di questa dolorosa scena, manifesta la pena estrema onde era afflitto il suo core, dipingendo in lontananza della città di Gerusalemme, sul monte Calvario, l'estinto Gesù, che gli Apostoli depongono dallo strumento del suo martirio. Due di essi, su le scale poggiate alla croce, calano per le braccia il corpo santissimo del divino Maestro, cui altri tre in basso, fra i quali è san Giovanni, sorreggono per le gambe e la persona: e non saprei dire, poichè mi manca la forza della parola, con quanta ambascia e amore eglino adempiono il loro pietoso officio. Non so trovare nemmeno parole convenienti per significare il dolore, l'affetto e la venerazione di quell'apostolo che vedesi lì dinanzi genuflesso in atto di adorazione, con una mano sopra il petto, quasi che egli accusi sè stesso di quella morte, e contrito chiegga perdono dei falli suoi. E il dolore è espresso anco benissimo nel volto di quelle sei figure che compongono il gruppo a sinistra, ove è Giuseppe d'Arimatea che à in una mano la corona di

spine e nell'altra i chiodi, tuttora rosseggianti del preziosissimo sangue, e sembra mostrarli a un vecchio, il quale con le braccia incrociate sul petto tutto mesto e addolorato, tien fisi gli sguardi su quei pungenti ferri che trapassarono le mani e i piedi del Nazzareno. Più in là sono due Apostoli che con vera doglia riguardano affettuosamente la esanime spoglia divina, e bisogna sicuramente piangere nel vedere quell' altro, che, vinto dal grave affanno, ponendo il volto fra le mani, sfoga con le lagrime il suo acerbo dolore. Oh! non di certo può frenarsi il pianto non solo alla vista della Maddalena che prostrata col cor contrito ai piedi del Redentore, e sorreggendoli, con un amore infinito ed estrema tenerezza v' imprime un ultimo bacio, ma della Vergine santa, la quale, genuflessa con le mani raccolte sul petto, sconsolata e dolentissima fra le Marie impietosite, rimira affannosa l'innocente Figlio, che patì l'estremo supplizio per avere parlato la parola della verità. Ella è di una bellezza che fa fede delle alte e mistiche inspirazioni dell'umile solitario di Fiesole, e nell'istesso dolore da cui è vivamente straziata, il suo volto sì puro e soave risplende sempre di quella celeste beatitudine, che attraverso il fiero trambasciamento lascia scoprire la certezza che ella aveva di vedere risorgere glorioso il suo diletto Figliuolo. Accanto sono quattro donne, due delle quali ànno in mano i panni e aspettano il momento per involgervi l'estinto Salvatore, e le altre comprese tutte di dolorosa mestizia, contemplano pietosamente l'afflitta Madre di Gesù Cristo. Fra le nubi appaiono in lontananza sei angeli, cinque dei quali a mani giunte in atto di adorazione, ed uno soltanto accenna col dito della destra in alto, quasi

volesse dire che l'anima del Salvatore è di già tornata in cielo al Padre Eterno. Il volto di Gesù è quel che si può vedere di divino e di celeste: ei pare che dorma placidamente, e quantunque abbia forma e sembianza umana, non si può esitare di riconoscere in quella serena e soave fisonomia il Verbo incarnato, l'Uomo-Dio.

Quanto ai pregi che dipendono dal disegno e dal colorito, nulla si à a desiderare, essendo qui tutto condotto con quella maestria che fa vedere l'attenzione particolare prestata dall'Angelico in questa sublime produzione dell'arte cristiana. I panneggi son piegati con nobiltà ed eleganza, le attitudini sono vere, il colore è gaio e trasparente, e vi si ammirano, specialmente nel corpo del Nazzareno, mezze tinte sì morbide e diafane, da restarne meravigliati. V'è poi in quelle nobili forme del nudo una dolcezza di linee e una intelligenza anatomica che per un pittore della prima metà del secolo decimoquinto è da tenersi in grande considerazione; e sembra quasi sparita quella durezza, dalla quale non poterono allontanarsi anco i migliori giotteschi.

A queste sì stupende e mistiche composizioni bisogna aggiungerne un'altra, nella quale l'Angelico ritrasse la gioia del cielo, la gloria dei beati con un affetto così soave e con tipi sì celestiali, che quella scena di gaudio non può rappresentarsi più divinamente. Esprime il Giudizio finale, e vedesi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, ove se ne trova un altro in più piccole dimensioni, e alquanto da quello diverso. Noi ci proveremo a descrivere il primo, ma sentiamo di già che la nostra penna non può colle parole tradurre quella meravigliosa rappresentanza che l'Angelico es-

presse sicuramente in un momento, in cui, assorto nella contemplazione di Dio, provava nel suo ardente e devoto core, un saggio di quella beatitudine celeste, che la sola sua mistica e fervente immaginazione poteva inventare con tanta ineffabilità ed estasi divina. Se l'Angelico fu sempre felice nel realizzare i suoi concetti religiosi, mai più che in questa meravigliosa opera, che può definirsi la più solenne formola materiale dei suoi atti di fede, di speranza e di amore. E non vedi tu brillare la fede sul volto di coloro che sono stati di già chiamati alla gloria del cielo? Non ti par che splenda un raggio di speranza celeste in quegli altri, che vissuti in terra nel timore di Dio, anelano quella ricompensa che l'Eterno promette ai giusti? E non gioiscono tutti di amore quei beati, che sedenti presso l'Onnipotente godono i puri e soavi effluvii della sua superna grazia?

In alto, circondato dagli angeli, dai cherubini e dai serafini, siede maestosamente l'Eterno, che con l'atto della mano respinge i reprobi dai suoi sguardi. Trepidante la Madre d'ogni misericordia riguarda il Giudice supremo, e con le braccia al seno conserte, porge con pietoso affetto un'ultima prece a pro di quei miseri su i quali sta per piombare tremenda la giusta punizione di Dio. Da un lato, assisi su le nubi, sono i Patriarchi e i Profeti, e dall'altro gli Apostoli e i Santi che avevano di già meritato per le loro opere di virtù il glorioso soggiorno del Paradiso. Ai piedi di Dio padre un angelo sorregge fra le braccia il simbolo dell'umana redenzione, e due con lo squillo delle loro trombe ridestano gli estinti dal sonno della morte, che veggonsi risorgere con le stesse membra con le quali nacquero, giù dalle dis-

chiuse tombe. E lì a destra sono gli angeli che conducono nel regno dei cieli le anime dei giusti, e quella schiera di beati celebrano con viva e santa allegrezza la gloria di Dio, mentre a sinistra i demoni spingono nel fuoco eterno i maledetti, che indarno gridano, dall'inesorabile giustizia divina, grazia e perdono. Mirabile è il contrasto d'affetti, cotanto diversi, che scorgonsi in questa parte del quadro; e ognuno sente inebriarsi di santo amore al gaudio di coloro che coronati di eterna gloria godono festanti la immensa bellezza di Dio, che su loro tramanda raggi di luce beatificante; e sente poi, volgendo l'occhio a sinistra, un raccapriccio invadergli tutte le membra, ai pianti, alla disperazione, alle pene che mostrano soffrire quei miseri disgraziati, eternamente dannati a esser lontani dal trono della Maestà divina.

E qui bisogna osservare, che la parte più difficile nel trattare l'argomento del Giudizio finale consiste nel ritrarre le gioie e le delizie del cielo con quella santità e amore, con quella purezza e soavità che invano si cercherebbe nel volto della creatura umana, e che soltanto può esprimerla, almeno per quanto è a noi concesso, chi à l'anima visitata dalla grazia di Dio. Quegli, nelle sue mistiche contemplazioni pregusta un saggio dei gaudi del cielo, e allora, tutto ardente di fede e di affetto divino, riesce a offrirci l'immagine, e i godimenti ineffabili dei glorificati nel Paradiso. In questo modo solo, il beato Angelico potè esprimere convenientemente l'estremo gaudio dei beati, ugualmente che l'estremo dolore dei maledetti; mentre i pittori che sono venuti dopo di lui, poco ferventi di religione, mal potendo rendere ai

nostri occhi le allegrezze e i piaceri celesti, più che questi, cercarono ritrarre i patimenti, le contorsioni e gli spasimi atroci dei dannati all'Inferno. Eglino non trovando nella loro mente il tipo e la forma onde rappresentare, per quanto è possibile, celestialmente l'Eterno Padre, l'effigiarono concitato nella persona, con gli occhi scintillanti di fuoco, irato e fremente, e in atto di scagliare fulmini contro la sua creatura.

L'Angelico operò tutto all'incontro; e fra un torrente di fulgida luce, fece il Redentore nel modo come l'abbiamo descritto, preso soltanto di sdegno, e lungi di minacciare ed avventarsi contro i reprobi, respingendoli con dignità maestosa dal suo cospetto, li condanna alla eterna maledizione. Ma quei miseri disgraziati non sono nel quadro dell'umile solitario di Fiesole ritratti in atto di fremere e bestemmiare, urlando e infuriando, sibbene amareggiati e dolentissimi per non essersi condotti su la via della salute, maledicendo loro medesimi, che allettati dalle delizie mondane, disprezzarono la legge di Dio e si abbandonarono nella via della perdizione. Parmi così che il concetto del Giudizio finale, dipinto dall'Angelico, sia più filosofico e più conforme allo spirito religioso della terribile rappresentanza; imperocchè più che nei tormenti del fuoco, nella eterna privazione della immagine di Dio, le pene dei maladetti consistono; e perciò, effigiandoli disingannati dal proprio traviamento, e pentiti di non avere obbedito la santa legge, parmi che il pittore renda con vera filosofia il terribile dramma che mette in scena.

Nell'invenzione si vede che il beato Angelico abbia imitato l'Alighieri, dividendo la composizione dell'Infer-

no in sette bolge, e in ciascuna di esse, secondo la natura dei sette peccati mortali, pose i maladetti diversamente tormentati. Vi si vedono persone d'ogni età, grado e condizione, e per lo più quella schiera di reprobi è popolata di frati, di vescovi, di cardinali e di papi, come fece l'irato ghibellino, che ne rammentò i nomi, narrandoci ancora i vizii loro. E bisogna credere, che in quei tempi di scisma e di controversia, ond'era la chiesa divisa e travagliata, lo sdegno dell'umile frate di Fiesole non fosse minore dell'ira che accendeva l'animo dello Alighieri; se non che questi parteggiava per gl'Imperatori, e quello, che tutto pieno era di santo zelo, non potè perdonare quei perfidi e ambiziosi ministri del santuario che in quei dì furon visti puttaneggiar coi Regi al poter d'Italia, onde fra le civili discordie che ne nacquerò, mali gravissimi la Chiesa ebbe a patire. Fu per questo che l'Angelico non esitò introdurli nei gironi dell'Inferno, ma conviene dire, che nel tipo e nel concetto dei demoni dai quali sono molestati e straziati, non fu così felice, come nel ritrarre gli angeli e gli eletti del Paradiso, nell'immagine dei quali lo spiritualissimo pittore infuse quel candore e quella beatitudine che lassù, almeno alla nostra idea, non ànno altrimenti gli spiriti celesti.

Si vede ancora che il solitario pittore di Fiesole nel disegnare e nell'eseguire questa parte del quadro ove sono i reprobi dannati, non siasi applicato con quella grande attenzione che mostrò nel resto della composizione, che particolarmente allettava l'anima sua devota e santa. Ma in quel lato ove si vedono gli eletti che godono le care e belle gioie del regno dei cieli, tutto è

fatto felicemente, e l'esecuzione corrisponde benissimo al mistico e alto concetto della rappresentanza. Oh! non è possibile rivestire di più celestiale bellezza coloro ai quali è concesso il sospirato e delizioso soggiorno del Paradiso. Quegli angeli, quei beati, quei santi ànno tipi, forme e movenze supremamente spirituali, e l'animo nostro nel contemplarli, in quelle care soavissime fisonomie, in quei loro leggiadri movimenti, vede grazie, gaudi e allegrezze divine. Son tutti con le braccia e gli sguardi rivolti verso del Signore, e, festanti di giubbilo e letizia celeste, benedicono il suo nome, ringraziano la sua infinita bontà, ed esaltano la sua magnificenza. Qui pure l'Angelico fra guerrieri, principi, pellegrini, introduce papi, cardinali, vescovi e monaci, collocando, come usò sempre, fra i più cari di Dio i santi della regola di san Francesco e di san Domenico. A questa scena di beatitudine, e nella quale tutto concorre a glorificare l'immensa divina Maestà, un'altra ne succede, e così piena di celeste affetto e di squisita tenerezza, che ridesta la più dolce, la più ineffabile emozione. Veggonsi gli angeli che con amore grandissimo e gioia infinita, abbracciano, baciano, accarezzano gli eletti, e tutti in quello scambio di casti e santi

> .... affetti, che solo infiammati
> Son nel piacere dello Spirito Santo
> Letizian del su' ordine formati;

onde io credo che il devoto frate, nell'effigiare quegli spiriti beati che genuflessi amorosissimamente gli uni e gli altri si stringono al seno, maneggiasse il pennello sotto l'influenza, senza dubbio, delle sue inspirazioni supremamente mistiche.

Chi contempla questa stupendissima produzione, vedrà che l'Angelico vi à a piene mani versate le più pure effusioni della sua bell'anima. La parte del quadro ove egli à disposto la danza degli Angeli con i benedetti del Signore, intrecciata su quel deliziosissimo prato, tutto smaltato di graziosi e vaghissimi fiorellini, è quel che si può vedere di più poetico, e sublime, di più caro e più gentile. Tutti ànno le vesti splendenti d'innumerevoli piccolissime stelle, il capo cinto da una ghirlanda di rose bianche e vermiglie, e si può bene immaginare il diletto, la vaghezza e la leggiadria celeste di questa scena, della quale gli Angeli con quella leggiera fiammella su la fronte incantano, rapiscono. E sì, che se tu scordi le cose del mondo, e con tutto lo spirito ti fissi lì a rimirare quelle coppie celesti che tenendosi per mano svelte, leggerissime, trasparenti e piene di grazia indicibile, cantando e danzando, si avanzano gloriose e giubilanti verso l'eterna beatitudine, provi una gioia inesprimibile, e senti innamorarti del cielo; specialmente nel vedere quegli spiriti angelici i quali, a misura che si accostano all'infinita gloria del Paradiso, quasi velocissime faville ti sembrano acquistare sempre più trasparenza e splendore, finchè giunti lì purificati e glorificati, ti parranno interamente aerei e luminosi; oh! tu allora vedrai in visione il Paradiso!

L'importanza delle opere dell'Angelico è tale, che noi qui di tutte vorremmo far menzione; e in vero come non ricordare il grande affresco della Crocifissione di Gesù Cristo che fece nel Capitolo di San Marco in Firenze, opera nella quale l'ingegno e la devozione, mostrati da lui nel trattare questi argomenti, si rileva-

no meravigliosamente? Come tacere dell'altro eccellente dipinto nel dormitorio superiore del convento, rappresentante l'Annunziazione di Maria Vergine, espressa con tanta soavità e bellezza celeste che nulla più? E si può mai lasciare dimenticata la stupendissima Adorazione dei Magi, il Sermone di Gesù Cristo, che con altre storie dipinse con le solite sue mistiche ispirazioni nelle celle del dormitorio suddetto? Tuttavia la brevità, a nostro malgrado, c'impone di non arrestarci particolarmente su questi capilavori dell'arte cristiana; e ci rincresce ancora che non possiamo fare una speciale menzione delle grandi pitture a fresco eseguite dall'Angelico nel Vaticano per ordine di Eugenio IV. Anco queste sono cose bellissime, e meriterebbero essere minutamente descritte: sono storie di san Lorenzo e di santo Stefano, delle quali, quelle specialmente che rappresentano il Protomartire consacrato diacono da san Pietro, la distribuzione delle limosine ai poverelli, e quando egli predica alle genti la parola di Dio, sono così belle pel disegno, per la grazia e nobiltà della disposizione dei gruppi, per la verità delle movenze, per la felice espressione del concetto, per l'armonia del chiaroscuro, per la dolcezza del colorito, per la diligenza e libertà del pennello, che forse in quel tempo non si fecero cose migliori.

Giova su questo proposito avvertire che non a questi soltanto si restringono i pregi di così egregie pitture, ma vi se ne ammira un altro, che riguardo all'epoca è da tenersi in non poca considerazione. Questo altro pregio spetta alla maniera con la quale esse sono condotte, e vi appare molto più sviluppata che nelle opere precedenti, più dolce, più gentile, più sciolta e più

variata sul fare di Masaccio. E se nelle pieghe dei panni, nelle posature delle figure, e in qualche altra piccola parte, l'Angelico ritiene sempre dell'antico, nel resto però è molto rimodernato, e non cade più in quei difetti di prospettiva aerea e lineare, in quella frequente ripetizione di alcuni colori nelle vestimenta, in quella simetrica disposizione di gruppi, che dispiace vedere nelle prime sue pitture.

Già qualche segno di rimodernamento, l'Angelico l'aveva anco dato in Firenze, e si può vedere nella Galleria degli Uffizi la Nascita di san Giovanni, ove le teste, gli atteggiamenti, la composizione, il partito del campo, e l'accordo generale sono una felice imitazione dello stile di Masaccio; ed osservando poi l'Adorazione dei Magi nel dormitorio di San Marco, si vedrà che in quel grazioso dipinto, che è stato restaurato da Antonio Marini, il devoto frate si propose d'imitare Masolino da Panicale, che prima pure di Masaccio aveva tentata anco felicemente la riforma nell'arte. Infatti in quest'opera le figure appariscono più animate e con maggiore rilievo, variate nella loro composizione, meglio inteso è lo sfuggire dei piani, e v'è parte di quella grazia e grandezza di maniera, mostrata dal felice precursore di Masaccio.

Ma non debbasi credere l'Angelico nell'ampliare e migliorare il suo stile abbandonasse le massime che professava; avendo egli aderito soltanto alla nuova riforma dell'arte in ciò che riguarda la ragione del comporre, del disegno e del chiaroscuro, senza che perciò dimenticasse quei suoi tipi tradizionali, e diminuisse nelle sue mistiche pitture il sentimento religioso, quella espres-

sione devota e santa di che sono improntate le sue immagini. Per lui il colorito e la forma furono sempre il mezzo, ma giammai lo scopo dell'arte cui ei rese supremamente cristiana, facendo sempre che il senso soggiaccia all'Intelletto, e la materia allo spirito, donde quel candore, quella spiritualità e quella espressione celeste che egli tanto devotamente infuse nelle sue ascetiche rappresentanze. Certo che niuno à inteso sin'ora meglio, e forse ancora al par di lui, ciò che dicesi poesia dell'arte cristiana, e a chi vuol convincersene, basterà confrontare le composizioni dell'Angelico con quelle degli altri, e vedrà di quanto quel mistico pittore avanzi ogni altro in quei suoi concetti celestialmente inspirati. Raffaello nei primi anni della sua carriera, l'istesso Guido, e talvolta il Correggio, a mio parere, non l'arrivarono mai, imperocchè se non m'inganno, per quanto questi grandi maestri facessero talora tralucere dalle loro sacre immagini soavità celestiale e casti affetti, non mostrarono mai quelle tenere e devote considerazioni, quel gaudio, quella beatitudine, che dà alle rappresentanze dell'Angelico l'apparenza di una visione celeste. Il tipo che il solitario pittore di Fiesole incarnò nelle sue sante vergini, negli angeli, nei beati, indarno si cercherebbe nella natura; ei lo vide quando ardente di santo amore, e di cristiana devozione, raccoglievasi nelle cose di Dio. Infatti ei non dipinse mai, se non dopo avere implorato la benedizione dal cielo, e ciò che il suo pennello faceva, egli non osò mai ritoccare, ritenendo quel suo primo concetto quasi una ispirazione divina.

Ma i nuovi riformatori dell'arte, lungi d'essere animati da queste ispirazioni, freddamente si applicarono a

copiare la natura viva, e benchè giungessero a ritrarla con la più grande apparenza di verità, eglino, nell'abbellire la forma, perderono il concetto tradizionale della vecchia scuola mistica, e facendo trionfare il sensibile sull'intelligibile, rinnovarono i tipi mitologici, e diedero il crollo all'arte cristiana. Ma fatta astrazione da ciò, fu allora che l'arte, considerata quale imitazione della natura, acquistò tutta quella perfezione, alla quale l'abbiamo vista arrivare; e che d'altronde serve a compensarci del difetto di quell'ideale mistico che si desidera nelle sacre immagini dei moderni pittori; i quali, bisogna convenirne, pei soggetti tratti dalla storia profana, trovarono nei nuovi mezzi somministrati all'arte tutte le risorse per rappresentarli con una verosimiglianza, e con una illusione affatto meravigliosa. Non debbesi però credere che il perfezionamento dell'arte fosse una causa immediata della diminuzione di sentimento religioso che si avverte nei soggetti ascetici dei nostri artisti, in quanto che l'eleganza e la venustà della forma, la vaghezza e la vivacità del colorito, l'artificio del chiaroscuro, e le altre parti del disegno, fossero tutte incompatibili, e a carico di quell'ideale mistico, onde le immagini dell'antica scuola ànno arie di paradiso, e di vera beatitudine; imperocchè se i nostri pittori non avessero copiato il bello della natura tale qual si trova, o se nel migliorarlo come fecero con l'idea, si fossero innalzati con la loro mente, non per ritrovare un tipo di elegante bellezza soltanto, ma di una espressione così ingenua e soave, così affettuosa e santa, da realizzare il concetto religioso come severamente richiede l'argomento, la pittura avrebbe ugualmente progredito, senza che perciò perdesse

quella devozione e quella celestialità, che tanto cristianamente i giotteschi seppero incarnare negli esseri glorificati che presero a rappresentare. Ma i moderni infatuati, direi, onde i fatti che mettevano in scena fossero, all'occhio dei riguardanti, pieni di verosimiglianza, sino al segno anco d'ingannare, si studiarono ricondurre l'arte a questo grandissimo grado di perfezione, e ritraendo tutto con la più possibile verità e illusione, cangiarono il metodo della composizione, disponendo le figure, non più simmetricamente sopra una linea orizzontale, ma in modo che formassero dei gruppi, o apparissero con grazia e affetto grande atteggiate attorno al trono di Nostra Signora, dell'Eterno Padre, dei Santi ec., facendo ancora che posassero esattamente su i piani, che scortassero come conviene ed avessero il rilievo, rotondità ed attitudini al naturale. E perchè tutto fosse conforme al vero, non solo alle teste diedero maggiore vivacità e prontezza, e ritrassero il nudo con più grande intelligenza anatomica, segnando i contorni più larghi e più grandiosi, ma tolsero totalmente quei fondi dorati, e secondo l'argomento, vi introdussero graziosi ed ameni paesi, o eleganti e maestose fabbriche, che fecero apparire nel loro vero punto di veduta. Presero eziandio il colorito più unito e più morbido, e fecero ancora che la tinta delle carni armonizzasse con quella delle vestimenta, mostrando in queste grandiosi e facili partiti di pieghe, ampiezza, eleganza e magnificenza naturale.

Queste sono le basi su le quali i riformatori dell'arte fondarono la novella scuola, la quale forma un secondo periodo, che dobbiamo distinguere da quello dei giotte-

schi, e che può dirsi dei naturalisti, i quali più che alla parte ideale e intellettiva dell'arte mirando, la più fedele imitazione della natura in tutto cercarono; e da ciò ne venne nella pittura quel che dicesi ripristinamento del paganesimo, vale a dire del pretto naturalismo, che progredendo sempre, finì coll'assorbire quasi totalmente il concetto dell'arte, non ritenendo della primiera scuola dei mistici, che un piccolo residuo del grande elemento religioso che supremamente trionfa nei tipi di quei vecchi maestri.

La prospettiva fu la parte cui quei maestri migliorarono grandemente, e per i loro studi, le figure e gli edifizi parvero posati sul suolo assai più verosimilmente. Qualcuno dei passati maestri conobbe queste difficoltà, ma niuno di essi tentò mai di superarle; o al più i suoi tentativi furono debolissimi.

È sorprendente che in Firenze, comunque i due funestissimi partiti dei Guelfi e Ghibellini tenessero agitatissimo il popolo, e spesso una di quelle fazioni nelle sue vittorie costringesse l'altra a lasciare la città, ed i fuorusciti oltre alla pena del bando, avevano confiscati i loro beni, tuttavia era in quei cittadini una energia, un patriottismo, un sentimento sì grande, che tutto presso quel gran popolo sviluppò con una prontezza, e con una efficacia mai vista altrove. E sì che Firenze per trovar pace non di rado si vide costretta darsi nelle mani di un principe straniero, onde talvolta ne diede la signoria per dieci anni a Carlo d'Angiò, tal'altra si pose sotto il dominio di Roberto di Napoli, ed ora, dopo la disfatta d'Altopascio, sotto l'autorità del duca di Calabria. Ma ebbe spesso a pentirsene, specialmente quando

in nome di Carlo, figliolo del re Roberto, fu governata dal duca d'Atene, sicchè non potendo più sopportare le sue lascivie e crudeltà, si solleva, costringendo l'empio tiranno ad uscire con i suoi dalla città, la quale tenne come solenne l'anniversario di quel giorno, in cui ruppe in faccia al Duca scellerato le catene della sua sozza e dura tirannide.

Nè qui finirono i suoi mali, imperocchè spesso nei trionfi della plebe su i grandi, dovette riformare la sua costituzione, sovente inimicandosi con i vicini tiranni ebbe a sperimentare dei grandi disagi, tanto nella guerra di Uguccione della Faggiuola, e del difensore della parte imperiale, e capitano lucchese Castruccio Castracani, quanto in quella con l'Arcivescovo di Milano, e con le bande di fra Moriale. Nè di niuna gravezza le furono le ostilità con Pisa, gli odii con Siena, le discordie con Arezzo, la lega contro Bernabò Visconti, le fazioni dei Ricci e degli Albizzi, la guerra contro la Chiesa e di Gian Galeazzo Visconti, il tumulto dei Ciompi, la nuova guerra con Ladislao Re di Napoli, e tutti gli altri mali che ebbe a patire sino a che non venne in potere dei Medici, che le tolsero la libertà.

Tuttavia Firenze era la più ricca, la sua gloriosa, e la più illustre delle repubbliche italiane nel medio evo; e sebbene qualcuno accusi di corruzione, e di dissolutezza quei tempi, pure giammai quel gran popolo diede tante prove di virtù cittadine, giammai mostrò tanta attività e solerzia, tanta energia ed ardimento, giammai i pittori e gli statuari espressero le loro sacre immagini con tanta devozione, con tanto amore intensissimo, con tanta celestiale purità. Accusare di

corruzione quei tempi, è l'istesso che disconoscere la religione e la grandezza che energicamente spiccano dalle produzioni di quell'epoca in cui l'individualità degli artisti, la gagliardia del pensiero, ed il fervore religioso si manifestano con una forza, con uno slancio, con un sentire veramente profondo. Un popolo, corrotto d'idee e di costumi, non potrà essere giammai, come fu l'italiano, il promotore della civiltà, perchè la corruzione agisce per guisa, che non solo affievolisce lo spirito, ma è la cancrena che toglie ed anco prontamente la vita alle nazioni le più incivilite. Bisogna all'incontro credere fermamente che quei grandi repubblicani, quei magnanimi cittadini fossero vivamente accalorati da nobilissimi sentimenti, imperocchè in un core corrotto non possono albergare affetti sublimi, ardente amore di patria, fraterna carità, e virtù cristiane, di che quei spiritualissimi artefici improntarono le loro produzioni, le quali, per essere tutte di argomento ascetico, provano che la religione fosse quella che infiammava ogni classe di cittadini. È d'uopo ritenere pertanto che la fede fosse ben profonda nell'anima di quegli artefici, imperocchè dalla sola imitazione del vero, eglino non avrebbero potuto cogliere quelle sì nobili ed elevate ispirazioni, che sì poeticamente infusero nell'effigie delle loro Madonne.

La santità che traspira da quelle affettuose e candide immagini non poteva loro venire che dall'alto, non poteva essere che l'effetto della loro intima pietà cristiana; o si dovrà dire che quegli artefici penetrando intimamente nello spirito delle loro ascetiche rappresentanze, ne ànno pertanto saputo meravigliosamente

estrinsecare il concetto religioso. Se l'imitazione del vero fosse efficace per la manifestazione del pensiero cristiano, i cinquecentisti che fedelmente, e con magistero grandissimo ànno imitato la natura, sarebbero stati eminentemente mistici; ma chi non vede nei loro dipinti l'impronta di quel naturalismo, che tutto da quelle sacre immagini à fatto sparire il sentimento religioso, di maniera che nulla, fuori dei segni estrinseci, ti dà l'idea della purità, e della celestialità di quei divini simulacri? Nel trattare soggetti ascetici, bisogna elevare troppo in alto le aspirazioni dell'anima, è d'uopo innalzare lo spirito a quel trascendentalismo, a quella sublime poesia dell'ascetismo, che qual fonte copiosa, versa nel cuore un torrente d'inspirazioni soavissime.

Lo studio della natura può soltanto condurre alla verità della forma, degli affetti, degli atteggiamenti e di tutte le altre parti che si riferiscono al tecnicismo dell'arte, ma giammai a quell'ideale d'espressione cui l'artefice può solo raggiungere quando à l'anima e la mente invasa da religiosa pietà. Quale è questa creatura umana, dal volto della quale spira quel candore e quella semplicità che rivelano un'anima innocente ed illibata? Quale è questo tipo terrestre cui noi, senza esaltare la nostra fantasia, possiamo ritrarre per significare le caste e soavissime gioie dei celesti? È l'anima soltanto dell'artista quella che sollevandosi nelle eteree regioni della poesia cristiana, può nei suoi momenti di religiosa esaltazione rendere visibile ai sensi la beatitudine delle anime che godono in cielo della presenza di Dio. Non creder pure nei misteri della fede, ma se prendi i pennelli e vuoi rappresentare il subli-

me momento in cui il Redentore comparve trasfigurato in mezzo a un torrente di luce, se vuoi effigiare la Vergine purissima qual madre d'ogni misericordia, oh! allora è d'uopo che tu abbia il cuore traboccante d'affetto, l'anima piena di religiosa carità, in una parola, che tu sia cristiano, e veramente cristiano.

Uccelli—Pure ciò verso i primi anni del secolo decimoquinto non fu più compreso, e dei primi che cominciarono a dipartirsene, fu Paolo Uccelli, il quale trascurò qualunque altra parte della pittura, per dedicarsi esclusivamente alla prospettiva, in cui sotto la guida del matematico Manetti che gli spiegava gli elementi della geometria d'Euclide, ottenne quei successi ai quali indarno aspirò Stefano fiorentino, che fu il primo a conoscere, ma non a superare la difficoltà dell'arte dello scortare le figure, e di mettere in prospettiva i casamenti. Tanto vanto era serbato a Paolo, il quale a nulla badando, si applicò a tutto uomo, per rendere sempre più facili questi studi, e non v'è pittura nella quale egli non mostri questo suo particolare talento, e non vinca nuove difficoltà. Laonde fu egli, al dir del Vasari, che » ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante de'casamenti e da'profili degli edifizii, condotti insino alle cime delle cornici, e de'tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo che elle scortassino e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso, dove valeva la veduta dell'occhio; e tanto, insomma, si adoperò in queste difficoltà che introdusse via, modo e regola di mettere le figure su'piani dove elle posano i piedi, e di mano in mano dove elle scortassino, e diminuendo a proporzione sfuggissino, il che

prima si andava facendo a caso. Trovò similmente il modo di girare le crociere e gli archi delle volte, lo scortare de' palchi con gli sfondati delle travi, le colonne tonde per far in un canto vivo del muro d'una casa che nel canto si ripieghino, e tirate in prospettiva rompano il canto, e lo faccian parere piano. »

Guardato nelle altre parti, Paolo appena comparisce poco più di mediocre, e nel vederlo non gran cosa abile nel disegno, poco poetico nelle composizioni, e senza gusto di colorire, fa meraviglia sentendo il Vasari a cui parve che Paolo sarebbe divenuto dopo Giotto il più copioso e leggiadro pittore, se non si fosse unicamente dato alla prospettiva lineare, tanto più che lo stesso storico narri il capriccioso e bizzarro modo che quegli tenne nel colorire di verde terra, in un chiostro di S. Miniato fuori di Firenze, le vite dei santi Padri, che furono poi imbiancate; avendovi fatto azzurri i campi che servivano di fondo, in rosso le città e gli edifizi, lungi d'imitare la pietra, erano tinti fantasticamente. Per lo più questo artefice dipinse a chiaroscuro, vuoi che si credesse punto forte nel colorire, vuoi che il facesse affinchè lo spettatore non distratto dalla vaghezza e varietà delle tinte, ammirasse nei suoi dipinti, più che altro, il suo merito nella prospettiva lineare, di cui lasciò bellissimi esempi nelle storie della Genesi che di terra verde fece nel chiostro di Santa Maria Novella di Firenze; le quali, benchè assaissimo danneggiate, fanno la più bella testimonianza dell'abilità di questo pittore, che tracciò le prime linee di quella caratteristica che distingue il secondo periodo della scuola fiorentina.

Veggasi lì la storia dell'Ebrietà di Noè, ed ognuno si convincerà che uno scorcio così ammirabile, semplice ed elegante, come quello della figura del Patriarca, non si era ancora visto, veggendosi eziandio nelle storie che seguono la sua bella maniera di lavorare i paesi, onde fu tenuto il primo maestro che fosse allora in questa parte. Infatti nel quadro della Creazione di Adamo e d'Eva, gli alberi, i fiori, le erbe e tutti gli oggetti della natura campestre si trovano assai più simili al vero che nelle pitture degli altri artefici, i quali cedono pure a Paolo la palma nel dipingere animali, specialmente uccelli, onde n'ebbe il soprannome, poichè egli chiamavasi Paolo di Dono. E veramente in tutte queste cose ei era abilissimo, e quando tu vedrai il diluvio con l'arca di Noè, dipinto in quel medesimo chiostro, avrai altresì la più chiara prova di quanto nel ritrarre la natura fosse espertissimo; senza di che non avrebbe potuto esprimere così bene l'incalzare della tempesta, l'infuriare dei venti, il lampeggiare delle saette, e tutti quei sinistri effetti che ne derivarono, quando il creato stava per sommergersi sotto le acque. Alberi che schiantano, cadaveri che galleggiano, uomini, donne, fanciulli che in varie guise cercano indarno salvarsi, tutto insomma è ritratto al naturale in quella spaventevole e funestissima scena.

Nè con minor successo, tanto per la prospettiva, quanto per la verità della rappresentanza, dipinse la fiera battaglia che trovasi esposta nella Galleria fiorentina, avendo Paolo in quest'opera rinnovati gli esempi di quella sua abilità, onde è giunto a noi onorato il suo nome. Benchè vi regni alquanto di confusione, parmi

che in quel tempo non si potesse fare cosa più bizzarra e vera nei movimenti sì degli uomini, come dei cavalli, di quel che appare in questa terribile mischia, nella quale il cozzare delle armi, il trafiggere, l'assalire, il percuotere, il difendersi, il precipitare da sella, l'inseguire, fanno conoscere quanti studi l'autore à dovuto fare onde quel gagliardo conflitto apparisca con tanto calore e verità. Ei l'à rappresentato a piè di un colle, che si allontana con sufficiente degradazione, e ove si veggono cavalieri che si dànno alla fuga, altri che corrono loro alle spalle, altri che scagliano dardi, ed altri infine che ai combattenti rendono più praticabile il terreno.

Piero della Francesca. — Un notabile incremento ricevè contemporaneamente la prospettiva per opera di Piero della Francesca, detto ancora Pietro Borghese, il quale versatissimo com'era nelle matematiche e nella geometria, apportò novella luce teorica su gli studi pratici di Paolo Uccelli. Ma bisogna dire che sì l'uno che l'altro in qualche cosa erano stati di già prevenuti dal celebre inventore della meravigliosa cupola del Duomo di Firenze il quale nel disegnare architetture, fe vedere il modo di levarla con la pianta e profilo per via d'intersecazione di linee. Tuttavia tanto Paolo Uccelli, quanto Piero della Francesca riporteranno sempre il giusto e meritato vanto d'avere l'uno praticalmente, e l'altro con la teoria e con la pratica spianate tutte le difficoltà, che ancora gli artefici non avevano potuto sormontare, e che per mancanza di cognizioni evitavano, o risolvevano per via di compensi.

Piero della Francesca poi non solo fu un valentissimo prospettista, ma come pittore è degno parimenti di

lode grandissima. La grazia che ei mostrò nel disegno, l'intelligenza con cui segnò il nudo, la verità con che ritrasse gli effetti della luce, lo studio che pose nelle pieghe dei panni, la diligenza e l'accuratezza che mostrò nell'esecuzione, la semplicità che mise nel volto dei suoi santi, son tali pregi da farlo ritenere fra i migliori che allora fossero. E in prova del suo grande ingegno, citeremo i due quadretti che trovansi nella Galleria fiorentina, e che rappresentano il trionfo allegorico di Federico di Montefeltro duca d'Urbino, quello di Batista Sforza di lui consorte. Il duca vedesi assiso sopra un carro tirato da due cavalli, con la Giustizia, la Fortezza, la Prudenza e la Temperanza sedute presso ai suoi piedi, e dietro a lui è la Vittoria che gli pone una corona d'alloro sul capo. Nell'altro è la Duchessa assisa parimenti sopra un maestoso carro tirato da due unicorni, ed è accompagnata dalla Fede e dalla Carità, e da altre due virtù che stanno ritte in piedi dietro di lei. Due amorini guidano l'uno e l'altro carro; e chi vedrà questi dipinti, non negherà certamente al loro autore quel merito che universalmente gli si accorda.

All'altare maggiore della chiesa delle monache di santa Chiara in Borgo S. Sepolcro, patria di Piero, vedesi un bellissimo quadro, rappresentante l'Assunzione della Vergine in cielo fra un coro di angeli e gli apostoli in lontananza, nella quale opera si ammirano tali bellezze, che non è facile vederle in tutti i dipinti di quell'epoca. Benchè ancora vi sia qualche cosa del vecchio stile, ed il disegno non paia totalmente scevro dall'antica secchezza, e vi sia un certo tritume nelle pieghe delle vestimenta, tuttavia la maniera come son colorite quelle figure, lo

stile del disegno, la grazia e la soavità dell'aria delle teste, e la composizione medesima annunciano di già quella cara e dolce maniera che tanto segnalò il grande maestro della mistica scuola umbra. Se le tradizioni non c'avessero costantemente trasmesso che questa cara tavola sia opera di Piero della Francesca, si potrebbe credere che fosse stata dipinta dal suo discepolo Pietro Perugino, o da qualcuno di quelli che fedelmente ritennero il puro e soave stile di questo inspirato pittore.

Un' altra pittura veramente insigne trovasi nella piccola chiesa dell'Ospedale di Borgo S. Sepolcro, e rappresenta la Vergine Madre che sollevando con ambe le mani il suo manto, raccoglie presso di sè molti devoti, che con le mani giunte, o in atto d'implorare grazia, le stanno dinanzi genuflessi. Questo quadro addimandasi della Madonna della Misericordia, e l'artefice nel volto della Vergine infuse quella dolcezza, quella grazia, e quella maestà, che devesi dare alla santa Madre consolatrice. In alto di questa tavola in piccole figure espresse la crocifissione di Gesù Cristo, e fece pure cinque storiette nel gradino, una delle quali, che è la deposizione nel sepolcro, la più amorosamente finita, è qualche cosa di caro e di gentile. La scena vedesi in lontananza del Calvario ove s'innalza la croce su cui il Verbo Divino compì il grande mistero dell'umana redenzione. Due apostoli sostengono dalle estremità il lenzuolo sul quale è disteso l'estinto Salvatore: presso il di lui capo è la Madre santissima che con le braccia aperte, e con la persona inchinata su la fredda salma, mostrasi fieramente amareggiata mirando esanime il suo diletto figliolo. Accanto a lei è san Giovanni, sul volto del quale leggesi il

dolore che lo affligge, e quindi è la Maddalena che prostrasi e bacia i piedi del Redentore. Vedesi poi in un lato una figura che à in mano le tanaglie e i chiodi che trafissero le mani e i piedi di Gesù Nazzareno, e dalla parte opposta è Marta, cui la perdita del figlio di Maria à reso inconsolabile. La grazia e la semplicità, la finitezza e la maestria, che si annunciano in quelle storiette, e specialmente nella composizione che abbiamo descritta, ci dànno, se non travedo, l'idea del fare peruginesco, che molto ritrae, particolarmente nel disegno, nel colorito e nella prospettiva, da quello di Piero della Francesca.

Perugia possiede due dipinti di questo valente artefice, dei quali uno trovasi nella clausura delle monache del Monastero di S. Antonio di Padova, ed è una tavola a tempra, ove è Nostra Signora col pargoletto Gesù in grembo, e attorno san Francesco, santa Elisabetta, san Giovanni Batista e sant'Antonio di Padova. Al disopra in piccole proporzioni è una bellissima Annunciazione con un angelo che par disceso dal Paradiso, e con una fuga di colonne che degradano assai bene. Nella predella vedesi sant'Antonio che risuscita un fanciullo; santa Elisabetta che salva un ragazzo cascato nel pozzo, e san Francesco che riceve le stimate; opera intieramente condotta con tutti i più bei modi dello stile pieresco. L'altro che è un trittico con Nostra Signora in trono, fra san Giovanni Batista, san Francesco, un santo Francescano, e una santa Monaca, trovasi nella Galleria dell'Accademia perugina, ma questo è delle minori cose di Piero, il quale in quei tempi fu tenuto in grandissima stima, onde ebbe sempre commis-

sioni di pitture, che gli acquistarono fama non poca anco presso i posteri.

Le storie dell'Invenzione della Croce, dipinte da Piero della Francesca nella volta della cappella maggiore della chiesa di san Francesco in Arezzo, sono delle più belle cose che egli mai facesse; e sebbene, per essere state alquanto danneggiate, sieno state ritoccate, mostrano nondimeno molte delle considerazioni ed avvertenze di scorti meravigliosi e difficili, di mosse animate, di attitudini pronte e vivaci, di abiti condotti con dolce e nuova maniera, di lumi distribuiti con tale arte da produrre il più bell'effetto pittorico, di affetti significati con verità ed evidenza grandissima, e finalmente di nudi delineati con molta intelligenza anatomica. E se per quei tempi può dirsi stupenda, è la scena dove l'angelo, in iscorto col capo in giù, porta il segno della vittoria a Costantino che dorme in un padiglione guardato da alcuni soldati, oscurati dalle tenebre della notte, e con la sua luce illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni; mirabilissima è veramente quella battaglia, veggendosi la paura ed il coraggio, la destrezza e la forza, e tutti gli affetti dei combattenti resi con una verosimiglianza sorprendente, al pari dell'evidenza con cui sono dimostrati tutti gli accidenti de' feriti, de' cascati e dei morti. Per formarci poi un' idea più completa del suo valore negli scorci, è d'uopo osservare principalmente la pittura della sommersione di Massenzio, ove è un gruppo di cavalli in iscorcio che dicerto in quel tempo non se ne vide mai uno più bello, più eccellente, più magistrale di questo.

Di tutte le altre opere fatte in varii luoghi d'Arezzo,

altro non resta che una santa Maria Maddalena nel Duomo; perite sono similmente le pitture che lavorò nel Vaticano, nella medesima sala ove dopo quasi un secolo Raffaello rappresentò il miracolo di Bolsena e la prigione di san Pietro. Perirono pure i dipinti che fece in Ferrara, e così altro ora non ci rimane a dire che Piero della Francesca fu il primo che usasse fare i modelli di creta, ai quali adattava dei panni molli, onde avere in tal modo quei partiti di pieghe che egli desiderava. E dobbiamo pure avvertire, che Piero quantunque vissuto nell'epoca in cui erasi di già operata la riforma nell'arte, mentre seppe profittare dei nuovi lumi sparsi da quegl'ingegni innovatori, cercò che le parti spirituale e naturale dell'arte comparissero consociate in bellissimo accordo; ed è perciò che nelle sue pitture i segni del naturalismo sono meno sensibili che nelle opere degli artefici che più apertamente s'abbandonarono alla novella maniera, e che affascinati dai modi con i quali Masaccio e i suoi seguaci rinnovarono la pittura, non curarono di far trionfare l'elemento veramente estetico, l'ideale mistico, che oggi, in Germania, in Francia e in Italia ancora, sembra nuovamente riprendere il suo primiero dominio nell'arte.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA FIORENTINA

EPOCA PRIMA

PERIODO SECONDO

Al nome di Masaccio, la nostra mente è immediatamente preoccupata dal prestigio con che presentasi a noi questo secondo periodo della prima epoca dell'arte italiana. Rammentando quel grande artefice, il nome di Cosimo de'Medici, la protezione da lui prodigata agli artisti e ai letterati, l'amore risorto per gli studi dell'antichità, la minacciata libertà di Firenze sono le prime cose sulle quali ci sentiamo trasportati a trattenerci. La storia delle arti nei primi cinquant'anni del secolo decimoquinto è intimamente legata con la storia civile e politica di Firenze, e questo legame diviene tanto più stretto, quanto più si considera che il novello sviluppo che presero le arti in quel tempo fu tutta opera de'Me-

dici, che tenendo dapprima il governo della città, l'assoggettarono quindi alla loro principesca signoria.

Un numero infinito di fatti mostra la grande attività di Cosimo, e i meriti suoi come promotore delle arti, delle scienze e delle lettere, che nell'istesso suo esilio trovarono sempre nelle sue immense ricchezze, e nell'amore che egli aveva per questi studi, la più possente molla del loro completo e rapido sviluppo. Firenze già sin dal 1406 era divenuta signora di Pisa, e questo accrescimento di potenza, ed il desiderio di segnalarsi sempre più in tutti i rami delle amene e severe discipline, desiderio vivamente fomentato da Cosimo, soffocò nei Fiorentini ogni principio rivoluzionario, e tutti facendosi piedestallo all'ambizione medicea, si volsero, sotto la protezione di quel grande e magnanimo cittadino, a fare più felicemente prosperare le arti, che trovarono nel di lui palazzo il più grande e favorito asilo.

Frattanto che per la morte del padre Cosimo prendeva la direzione dello Stato, Maometto conquistava Costantinopoli, e la restaurazione dell'impero turco somministrò alla casa medicea novelli mezzi per abbagliare con lo splendore della sua protezione la moltitudine che vedeva trasportati in Italia in possesso di Cosimo, gl'immensi tesori dell'antica letteratura e delle arti, sottratti alla mano distruttrice dei mussulmani. Nulla risparmiò quel gran cittadino, che a giusto titolo fu chiamato il padre della patria, onde Firenze divenisse il centro della moderna civiltà, e a tal fine mettendo a disposizione dei suoi incaricati, dei missionari, e dei mercanti viaggiatori vastissime somme, acquistò ricche collezioni di manoscritti d'ogni lingua, statue, medaglie ed altri pre-

ziosi oggetti di belle arti. Poggio Bracciolini, e Cristoforo Buondelmonti furono quelli che specialmente si cooperarono per l'acquisto di tutto ciò che venne felicemente campato dalla scimitarra mussulmana, e quei monumenti tosto che cangiarono sede, produssero quegli effetti, per cui Firenze ottenne il primato intellettuale su tutta Europa.

Sapienti di ogni nazione, artisti, letterati, tutti andarono a riunirsi nella casa di Cosimo, la quale per cotesta riunione, e per essere il deposito di tutti i prodotti della spenta civiltà bizantina, poteva considerarsi come un vasto liceo, ove tutti trovavano pronti mezzi per studiare, e larga protezione per segnalarsi con le loro produzioni. Sarebbe impossibile, e troppo ancora ci allontaneremmo dal nostro proposito, se tutti volessimo ricordare gli acquisti de' codici greci e latini che Cosimo depose nel convento di S. Marco, da lui allora fatto edificare, e tutte le scoperte letterarie per le quali la sua casa divenne la più ricca e preziosa biblioteca che allora esistesse.

Nè molto possiamo intrattenerci su le cure che Cosimo ebbe per propagare e render familiare la filosofia platonica in Italia; ci basti solo sapere che egli a cotesto oggetto istituì nella propria casa un'accademia, ove intervenivano il greco Bessarione, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino che ne era il presidente, e molti altri scienziati, che tutte le loro forze intellettuali misero in opera, perchè la filosofia del savio di Atene estendesse il suo dominio fra noi.

A fianco dei filosofi e dei letterati, gli artisti venivano ugualmente protetti da Cosimo, il quale offriva loro

tutti i mezzi per far valere il proprio ingegno; e mentre gli architetti venivano chiamati ad innalzare pubblici edifizi, palagi e pii stabilimenti, gli statuari e i pittori erano in pari tempo impegnati in opere d'arte. Quaranta mila fiorini d'oro spese Cosimo per la chiesa di S. Lorenzo, edificata su i disegni di Filippo Brunelleschi, il quale diresse parimenti la costruzione del convento di san Domenico di Fiesole, che fu arricchito da una bella biblioteca, che al presente fa parte della Laurenziana a Firenze.

Oltre il convento di san Marco, come si è detto, fu costruito per ordine di Cosimo quello di san Girolamo a Fiesole, e l'altro dei Francescani nel Mugello, non che alcune cappelle nella chiesa di Santa Croce, nella Annunziata, in San Miniato e in Santa Maria degli Angeli a Firenze. Ma la munificenza di Cosimo non si limitò a queste opere soltanto, e senza dire dello Spedale fatto costruire a Gerusalemme, l'acquedotto in Assisi, e gli stabilimenti d'opera pia innalzati in Venezia, provano che la sua protezione alle arti estendevasi ancora oltre Firenze, ove, da qualunque parte volgiamo i passi, da per tutto si scorge ancora l'impronta della grandezza e delle immense ricchezze della famiglia de' Medici. Il magnifico palazzo di via Larga, detto comunemente de'Riccardi, architettato da Michelozzo, e le ville di Careggi, Fiesole, Cafaggiuolo e Trebbio, palagi al dir del Macchiavelli non da privato cittadino, ma da principe, sono le opere architettoniche, senza nominarne molte altre minori, dalle quali veggiamo come Cosimo, all'ombra di questa sua liberalità alle arti, alle lettere e alle scienze, cercasse alzare la sua casa al principato.

La signoria di Firenze era quella che teneva preoccupata la sua mente a quella protezione prodigata agli artisti e ai letterati; era la base del suo sistema politico, onde col favore della pubblica opinione, e col tenere occupati i più cospicui ingegni che tutti riconoscevano in lui il loro protettore, realizzare facilmente le sue mire. Ed è per questo, che noi lo veggiamo circondato e corteggiato dai dotti e dagli artisti di quel tempo, fra i quali il Ghiberti, Brunelleschi, Michelozzi, Masaccio e Donatello, sono quelli ai quali Cosimo diede maggiori prove del suo interesse per loro; ma in generale si può dire che dal grande autore delle meravigliose porte di bronzo della chiesa di san Giovanni di Firenze, sino a fra Filippo Lippi, tutti, e scultori, e pittori, ed architetti, trovarono in quel benemerito cittadino larga accoglienza, lavoro e incoraggimento. Il Ghiberti e Donatello, oltre alle moltiplici opere che furono da loro per lui alzate, ebbero da Cosimo una pensione a vita, e gli altri, specialmente Masaccio, che per la protezione di lui fu richiamato dall'esilio, abbondarono sempre d'importantissime ordinazioni.

Dopo tutto ciò si può facilmente concepire, quali rapidi e grandi progressi le arti facessero in Firenze, e, se fosse nostro intendimento, noi potremmo far conoscere lo sviluppo grandissimo che la statuaria e l'architettura presero nell'epoca di Cosimo de'Medici; ma chi non conosce il magnifico palazzo dei Pitti, e la superba ed elegante cupola del Duomo di Firenze, il palazzo Riccardi, le meravigliose porte di San Giovanni, che Michelangelo stimò degne d'essere le porte del paradiso, il san Giorgio, statua in marmo in una delle nicchie esterne della chie-

sa di Or S. Michele, e la statua di Gattamelata che vedesi nella piazza di sant' Antonio a Padova, la più sublime statua equestre che sia al mondo dopo quella stupendissima del Marco Aurelio al Campidoglio? Non sono questi i più grandi e sorprendenti monumenti di quell'aureo secolo di civiltà e di progresso intellettuale ed artistico? Non si vede proprio in quelle opere meravigliose, che le due arti sorelle venivano da quegli artisti profondissimi svolte con una grandiosità, con un ardire e con una vitalità di pensiero, che tutta svela in quei sommi maestri la potenza e l' attitudine del loro colossale ingegno?

Nè il genio dei pittori contemporanei si manifesta meno ardimentoso e gigantesco nelle loro produzioni, imperocchè veggiamo nei loro dipinti l' istesso ardito spirito d'innovazione e di grandiosità, i medesimi voli di fantasia, ed il pensiero ve lo veggiamo vivere con una energia che tutta intera ci pone sotto l'occhio l'individualità di quegli ingegnosi e grandissimi artisti. Chi infatti non resta attonito alla vista dei prodigii operati dal pennello di Masaccio e dell'Angelico? chi non vede nelle loro pitture i due eccelsi artefici che innalzarono l'arte ad un punto veramente altissimo? Ma questi due sommi pittori, che si sollevano su tutti gli altri del tempo di Cosimo, tennero nel loro cammino una direzione opposta, prendendo Masaccio a perfezionare più la parte tecnica, mentre il beato pittore di Fiesole si applicò quasi unicamente alla parte spirituale dell'arte, e s'innalzò tanto sublimemente che sin'ora non è stato pareggiato mai. L'uno si segnalò precipuamente nella verità ed armonia delle forme, nell'artificio del chiaroscuro, nella prospet-

tiva, e perfezionando tutte le altre parti sul vero, aprì felicemente alla pittura una novella via. L'Angelico all'incontro, non già che abbia trascurata la forma, ma egli vedendo nell'arte il mezzo per far gustare le gioie del cielo, si diede con tutta la profondità e l'ardore del suo sentimento religioso a infondere nelle sue pitture, che avevano a tema l'amore che move il sole e le altre stelle, tutto quel pio raccoglimento, e quella sublime celestialità, quel soave candore, insomma tutto il misticismo che deve avere l'arte informata dalle pure e poetiche idee del cristianesimo.

È chiaro che Masaccio e l'Angelico furono ambidue grandissimi, ma il primo affascinato dalla meravigliosa bellezza dei marmi antichi, addirizzando su quegli esempi il suo pennello, o a meglio dire attendendo a rappresentare la realtà della vita, cominciò ad allontanarsi da ciò che doveva essere la sua mira principale, il sentimento cristiano, e l'arte allora per opera sua cominciò a perdere gradatamente quelle semplici e spirituali bellezze delle quali si era arricchita dal momento che gli artefici si dipartirono dai freddi e degeneri tipi bizantini; mentre l'Angelico, il quale la mente e l'anima aveva piena della soavissima armonia degli inni sacri di san Francesco d'Assisi, aspirò più al religioso e al cormentale, cercando col misticismo delle sue sante immagini di mettere più profonde nel popolo le radici del cristianesimo, e così per altra via compiere la grande opera tentata prima da san Benedetto, e quindi da san Francesco e da san Domenico.

Ma ciò che è sorprendente si è, che Masaccio e l'Angelico vissuti ambidue nei medesimi anni, quando il

fanatismo per la classica letteratura greca e latina, ed il gusto dell'arte antica avevano assoggettato al loro dominio e letterati ed artisti, presero ciascuno una diversa via, ed in questa loro divergenza, il solitario di Fiesole è quello che appare a noi più stimabile, in quanto che fermo ai tipi religiosi dei primi pittori cristiani, non si lasciò trasportare dalle grida della moltitudine che vedeva soltanto in quegli antichi monumenti le più squisite e le più peregrine bellezze della letteratura e dell'arte, di maniera che la differenza fra questi due artefici sta in ciò, che l'uno nell'abbellire la forma facilitò al paganismo la via per venire in possesso dell'arte, cui l'altro con l'elevata e fine espressione rese sublimemente cristiana. Le teste di Masaccio portano l'impronta del naturalismo che di già per effetto di quegli studi invadeva la scuola fiorentina; mentre quelle dell'Angelico ànno un tipo di bellezza soprannaturale, tipo che quel beato pittore non solo cercò di ritrarre nei volti degli esseri glorificati nel cielo, ma eziandio nella fisonomia dei santi nel tempo delle atroci pene del loro martirio.

Ma il crescente entusiasmo per le opere della classica antichità soffocò, e quindi spense intieramente negli artefici le mistiche aspirazioni dell'anima, e a tanto zelo d'inspirarsi a quegli idoli pagani si unì la necessità di rendere l'imitazione della natura più esatta e più minuziosa, e siffatta unione di questi clementi eterogenei alla grandezza e alla semplicità primitiva dell'arte cristiana trascinò fatalmente la maggior parte degli artefici nelle vie del naturalismo, il quale a misura che estendeva il suo dominio nel campo dell'arte, vi lasciava

sempre più sensibilmente l'impronta di una voluttà sensuale, diametralmente opposta alla candida espressione, alla soave grazia beatificante che respirano le sante immagini dei pittori, che non presero parte in quella specie di scisma che nel principio del quattrocento divise gli artisti in due parti, quando con l'Angelico chiudevasi il periodo dell'arte sublimemente cristiana, ed aprivasi con Masaccio quello dell'arte paganizzata.

Pochi infatti furono coloro che in mezzo a tanto fanatismo per le grandiose reliquie di Roma antica, continuarono a spargere di vera poesia cristiana le loro produzioni, i più trasportati dalla moltitudine che acclamava quei monumenti dell'arte pagana come il prototipo di ogni perfezione estetica, divennero appassionati adoratori dell'antico, ed acciecati da questa loro passione, dimenticarono le primitive loro tendenze all'incantevole misticismo, di cui avevano una edificante formola nelle ascetiche pitture del beato pittore di Fiesole. Allora ai tipi religiosi vennero sostituiti quelli del paganesimo, e non di rado nelle immagini di Gesù Cristo, della Madonna e dei Santi si videro effigiati ancora dei personaggi viventi. Dopo questa idolatria della natura, si può assai ben comprendere che l'introduzione di quei due principii pestilenziali doveva ammorbare l'elemento vitale dell'arte, e quindi spengervi tutta la sua spiritualità, e in sua vece farvi nascere un altro principio affatto eterogeneo, il materialismo, da cui non poteva ricevere che una vita effimera e priva di sentimento.

Masaccio — Ma non bisogna dissimularlo; gli sforzi fatti da Giotto e dai suoi seguaci, da don Lorenzo monaco, dallo Starnina, e da frate Angelico, per quanto fos-

sero utili, altrettanto non riescirono intieramente efficaci per ristabilire l'arte in quel grado di perfezione in cui fu condotta dagli artefici greci e latini. Non può negarsi pure, che per quel che riguarda l'eleganza e il sentimento, le opere del solitario pittore di Fiesole sieno un impareggiabile esemplare; ma è d'uopo parimenti confessare, che tutto ciò che di bello si trova nei dipinti di quei primi maestri non è così perfetto da somministrarci tutta la illusione che si ottenne quando con più varietà e vivezza s'imitò la natura; e se vuolsi avere una prova brillantissima di ciò si confrontino le opere di Cimabue e dei suoi contemporanei, con quelle di Giotto e dei suoi discepoli, e con quelle degli artefici che andarono su le tracce di Masaccio, e si vedrà di leggieri che la loro perfezione è tanto più sensibile, quanto più fedelmente è imitata la natura, e perciò tanto maggiore l'illusione che esse producono. È indubitabile, che per opera dei vecchi pittori, l'arte in molte e diverse parti aveva acquistato un notabile perfezionamento, come nella purità del disegno, nella vivacità del colorito, nell'espressione degli affetti, nella condotta del panneggio, nella grazia delle sembianze, e in varie altre cose; ma si desiderava ancora più precisione e più correzione nelle forme, più grandiosità nel disegno, più unità nell'azione drammatica dei personaggi, più accordo nel colorito, più proprietà negli atteggiamenti, più perfezione nella prospettiva lineare ed aerea, più vivezza, più anima, più vita nelle rappresentanze; insomma restava ancora a darsi agli stessi pregi ottenuti quella raffinatezza, e quel gusto che formano la vera eccellenza dell'arte.

Questo sembra essere stato raggiunto da Tommaso

Guidi, detto Masaccio, il quale scoperte e superate le difficoltà per le quali il colorito, il disegno, gli scorti, le movenze, il rilievo, i panneggi, l'architettura, la prospettiva, non potevano dirsi di già perfette, studiando indefessamente la natura, riuscì a infondere nella pittura quella verità, quell'espressione, quella prontezza, che è propria della natura viva. Egli riunendo tutte le qualità dei più famosi dipintori che lo avevano preceduto, si diede a perfezionarle tutte, e con l'introdurre nell'arte una maniera assai più larga e grandiosa, non solo giunse a precisare meglio il carattere della prima epoca della scuola fiorentina, ma fu il primo a dare i più distinti segni dei veri progressi dell'arte, insomma fu il vero autore della compita pittura.

Quanto abbisognava perchè le sue opere offrissero compiutamente l'idea del bello e del vero, tutto Masaccio cercò conseguire; e se lo guardiamo nella scelta delle forme, nell'espressione degli affetti e dei moti dell'animo, nel colorito, nel disegno, nei piegamenti, negli scorti, e negli accessori, in tutto ei comparisce grande, superiore a quanti mai l'avevano preceduto nel maneggio del pennello. Le sue forme sono bellissime, e pare che ei si studiasse sceglierle tutte graziose, nobili e gentili, onde allettare la vista con la vaghezza e la leggiadria, non che col decoro e la convenienza, poichè questo artefice non amò il fiero ed il terribile, ma il dolce ed il soave, che s'impegnò imprimere in tutto ciò che ei prese a fare. Così negli affetti non solo è sommamente espressivo, e le sue figure paion vere, vive, che si muovano, bensì delicato, dignitoso, amabile quanto dire si possa, e quando tu le guardi, leggi nel loro volto, negli atti, e nei mo-

vimenti della persona, ciò che esse sentirebbero, se realmente fossero animate. Nel colorito mostra una morbidezza, una verità, un accordo, un'unione in ogni maniera stupenda, al che devi aggiungere una tale intelligenza di chiaroscuro, che le cose da lui dipinte, ànno grandissima similitudine del vero, imitando il rilievo, e la rotondità propria degli oggetti in natura; e in esse si ammira sì bella maniera di dipingere, e i lineamenti sono tanto pronunziati, che quelle sue pitture gareggiano senza dubbio con le opere nelle quali la maestria del disegno e l'incanto del colorito, sieno i pregi principali. Nei suoi panni non si vede più quella minutezza e quelle pieghe corte e rotte che usarono i suoi predecessori, ma è facile, copioso, ampio, naturale, e rassomiglia al gusto che ebbe poi Raffaello, il quale, come dice Mengs, studiando in Firenze gli affreschi di Masaccio, imparò non doversi sopra un membro elevato porre pieghe forti, o altre cose scure che lo tagliassero. Se nel nudo non manifestò quella profonda intelligenza anatomica di Leonardo da Vinci, certo migliorò di molto questa parte, avendolo segnato con verità assai grande, onde andò in ciò innanzi a chiunque, insegnando poi a tutti il modo di scortare dal sotto in su, cui ancora niuno aveva mostrato d'intendere. Quanto sapesse d'architettura e di prospettiva, l'apprendiamo dalle sue opere, nelle quali si vede un artificio, un' intelligenza veramente grande, laonde le sue pitture erano stimate per le migliori cose che l'arte producesse per non essersi ancora visto con tanta perfezione casamenti che mostrassero il di dentro e il di fuori, e ordini di colonne che sfuggissero così bene come fece vedere Masaccio nei suoi dipinti. In

questo aveva avuto a maestro il Brunelleschi, e studiando sotto il magistero di un architetto così valoroso, si può di leggieri comprendere quali profitti grandiosi Masaccio traesse; talchè quando, nella sagra del Carmine, figurò a fresco una processione con gran numero di cittadini disposti a più file, in atto di camminare in ordinanza, nel vedere come quelle figure posassero esattamente sul piano, diminuendo con le più giuste proporzioni, tutti ne rimasero meravigliati. E duole che il tempo abbia distrutto un esemplare così stupendo, ma ci gode l'animo non vedere più coperto da un infelice quadro del Vasari, ciò che Masaccio dipinse in Santa Maria Novella, per cui fu tanto ammirato, avendovi rappresentato sotto il tramezzo della chiesa una Trinità, con Nostra Signora e san Giovanni evangelista in atto di contemplare un Gesù crocifisso, con una volta a mezza botte, tirata in prospettiva, e divisa in varii quadri tutti ornati di rosoni, i quali diminuiscono e scortano in sì bel modo, da produrre la più completa illusione: essi infatti sembrano che buchino il muro.

Quantunque il Vasari avesse pria detto che le pitture di Masolino furono circa il 1440, nel quale anno noi abbiamo fissata la sua morte, à creduto poi che Masaccio da lui studiasse la pittura, ma essendosi ritrovato che l'artefice di Panicale sia nato nel 1403, questa coincidenza d'anni con quelli di Masaccio, che nacque nel 1402, e morì nel 1443, rende improbabile ciò che ne dice il Vasari, ond'io inclinerei a credere che come ambidue stettero presso il Ghiberti, e contemporaneamente trassero l'arte dalle antiche ristrettezze, per avviarla in una via di completo perfezionamento, così

tanto l'uno che l'altro abbiano avuto un medesimo maestro, dal quale furono ammaestrati nella pratica del colorire. Non mi valgo dell'asserzione di parecchi scrittori, i quali ammettono che Masaccio si giovasse degli insegnamenti del Ghiberti, ed anco di Donatello, dai quali apprese l'ultima maniera di disegnare, ma lo deduco dalle opere stesse di Tommaso, nelle quali è manifesta l'influenza non solo di quel grandissimo scultore, bensì una deferenza sensibile nell'imitare in pittura le cose che quegli faceva in bronzo, o in marmo. Già quando si considera qual merito avesse quell'insigne artefice, e la fama universale che si acquistasse, specialmente dopo che pose nel Batistero quelle meravigliose porte di bronzo cui gli stessi suoi competitori, Donatello e Brunelleschi, stimarono essere le migliori, non parrà più strano quel che noi si diceva poco avanti di quanto la pittura va debitrice, e particolarmente Masaccio, alle opere di Lorenzo Ghiberti, che mostrò nei suoi stupendissimi lavori quello che ancora non si era fatto in pittura per prontezza di attitudini, varietà e vivacità di affetti, per bellezza di forme e intelligenza di prospettiva e di anatomia, insomma per ardire e maestria di perfezionare le più artificiose e difficili cose dell'arte. Ma se grandissima è l'ammirazione che quegli eccellentissimi bassirilievi destano in noi, oggi stesso che, per le svariate e perfette opere di pittura e scultura, siamo abituati a gustare il bello, si può bene immaginare quanto maggiore à dovuto essere questa medesima ammirazione in un'epoca nella quale non si avevano quei meravigliosi esemplari che si conservano nei nostri templi, e nelle nostre gallerie. Dopo ciò credo che non mi si negherà d'ammettere

che Masaccio, in cui quei bronzi ànno senza dubbio ridestato le più felici disposizioni per l'arte, nel vedere con quanta perfezione ed eccellenza quell'artefice lavorasse, molto sulle sue opere si esercitasse, e che da questo esercizio nascesse quella grande, graziosa, vivace e compiuta maniera che egli fece vedere nelle sue pitture. Laonde mal si avvisò il Vasari, dicendo che senza esempii precedenti Masaccio seppe da sè avanzarsi tanto oltre da lasciarsi dietro quanti mai avevano sino allora la pittura coltivato; che quell'ingrandimento di maniera, quel beninteso girare di luce e di ombre, quella esatta ragione di comporre, quella bella ordinanza, quella verità insomma che mostrò dall'espressione delle passioni e in tutto, egli l'acquistò dalle opere del Ghiberti, le quali non isdegnò talvolta di riprodurre per mezzo del disegno e dei colori.

Infatti in quella tavola a tempera che il D'Agincourt vide in Roma nella collezione del signor Curti-Lepri, e che egli riporta intagliata, Masaccio cammina passo a passo su le norme del Ghiberti. Rappresenta san Zanobi che accompagnato dal suo clero, alla presenza di molto popolo, richiama a vita il fanciullo di una signora francese che aveva esposto il suo figliolo nel luogo ove doveva passare il santo vescovo di Firenze; e sebbene in questa rappresentanza sia men copioso nella composizione, più timido nella espressione degli affetti, meno scelto e meno ricco negli accessorii, che il suo esemplare, il pittore non fa che tradurre mediante i colori, il bassorilievo in bronzo, rappresentante il medesimo soggetto, e col quale Lorenzo Ghiberti aveva ornato l'altare di san Zanobi. Quasi tutte quelle figure sono ri-

tratti, e Masaccio in quelle fisonomie e nei moti delle persone infuse tanta verità, che bisogna dire coll'Alighieri

Morti li morti, e i vivi parer vivi.

Questo solo esempio, per essere così brillantissimo, basta a comprovare l'influenza grandissima che le opere del Ghiberti esercitarono su Masaccio, e quando io dirò ancora sull'arte in generale, credo che niuno mi si opporrà. Abbiamo visto che Masolino, sotto la scorta di quel celebratissimo scultore si schiuse davanti la grande via che cominciò con tanto successo a percorrere; Antonio Pollaiolo molto ancora avvantaggiò lavorando nelle famosissime porte del Battistero; Raffaello medesimo, come avverte il Cicognara, da quei bassirilievi trasse modi di panneggiare, d'aggruppare ed atteggiare le figure; e dopo ciò, e varii altri esempi, parmi potersi dire che in quel tempo lo slancio che prese la pittura derivasse dalle sculture di Lorenzo Ghiberti.

Non poco eziandio contribuirono ai progressi di Masaccio gli studii che egli, come Masolino, fece in Roma sui marmi dell'antichità, e queste sue novelle applicazioni, combinate con quelle che prima aveva fatto in Firenze, non potevano produrre che il più felice risultamento. Guardiamo infatti la tavola a tempera che esponesi nella Galleria dell'Accademia fiorentina, che è uno dei suoi primi lavori, e vi si vedrà abbozzato il bello stile, pel quale il nome di Masaccio levò tanta celebrità. Rappresenta la Vergine col bambino Gesù sulle ginocchia, seduta in grembo di sant'Anna, e varii angeli attorno, e se questa pittura si fosse potuta mettere

in confronto con i dipinti che Masaccio lavorò nella eterna città dei sette colli, in una cappella della chiesa di san Clemente, si avrebbe potuto vedere lo sviluppo progressivo di quella sua pronta, morbida, unita e perfetta maniera. Ma delle opere che egli condusse in Roma, alcune sono quasi intieramente rovinate, ed altre sì barbaramente ritoccate, che non possiamo azzardare di farne un paragone con quelle che tuttora ci avanzano. Nella parete principale della cappella vi rappresentò la Crocifissione di Gesù Nazzareno fra i due ladroni e il gruppo delle Marie a piè della croce, nelle due pareti laterali, divise in nove scompartimenti, le storie di santa Caterina. Nella volta gli Evangelisti e i Padri della Chiesa, e nell'arco dell'entrata, dentro alcuni tondi, i dodici Apostoli, che ànno moltissimo sofferto, ma che conservano la loro originalità. Non così le storie, che successivamente ritoccate da inespertissimi pennelli, ànno finito di perdere in grandissima parte quelle belle originali qualità che Masaccio aveva di già fatto vedere. Ma le storie che meno ànno avuto bisogno di ritocchi, se non interamente, ci possono fornire l'idea di quella finezza con la quale egli soleva segnare i contorni, di quella rotondità che dava alle forme, di quell'intelligenza che mostrava nell'impiego dei lumi e delle ombre, se non ci fanno vedere tutta quella larga maniera che egli mostrò posteriormente in Firenze, tuttavia negli atti, nei movimenti e nelle fisonomie ancora delle figure, si scopre tuttora quella grande filosofia che costituisce il merito proprio di Masaccio, nell'esprimere esternamente, con verità meravigliosa gl'interni sentimenti dell'animo. Guardiamo, per esempio, a piè della croce, il gruppo ove

è la Madre santissima che cade svenuta fra le braccia delle Marie, e quell'altro, non meno bello, che vedesi a destra, e si vedrà che sì l'uno che l'altro è un modello di naturalezza; in quanto che nel primo si à la più verace manifestazione del più sentito dolore, e nel secondo tutta la verità con la quale possano rappresentarsi tre uomini che tranquillamente discorrono fra loro. Nè con minore felicità Masaccio espresse santa Caterina alla presenza dei giudici, preseduti da un capo, innanzi il quale, la santa eroina d'Alessandria espone convinta le sue cristiane credenze. Il pregio di quest'opera, cui l'orribile e pesante pennello dei restauratori non à del tutto sfigurato, consiste nel riconoscersi nei tratti della fisonomia di ciascun personaggio l'interno loro sentimento, e mentre nel volto della santa vergine scoprì tutta la profonda convinzione di ciò che ella sembra dire, così nell'aspetto degli otto giudici che seggono attorno, tu vedi dipinta in svariati modi la loro decisione di condannarla all'estremo supplizio; e tanta varietà e naturalezza di sentimenti è manifesta nel viso di quegli sgherri che assistono alla scena, nella quale santa Caterina vedesi genuflessa con le mani giunte ai piedi del carnefice che sta per vibrarle sul collo un colpo del suo micidiale ferro.

Malgrado ciò, ad alcuni, nel vedere lo stato infelice in cui oggi si trovano queste pitture, è sembrato che appartenessero ad un artefice più antico; ma finchè non si ritroverà un documento che potrà incontrastabilmente confermare questa opinione, parmi che debbasi sempre seguire quella dello storico aretino; tanto più che egli ebbe agio di vederle in un tempo in cui non erano state

per anco deturpate; nè poteva ingannarsi sul merito del dipinto, e punto ancora sull'originalità del pennello, egli che aveva tante e tante volte viste e forse ancora studiate in Firenze le celebri pitture della cappella Brancacci al Carmine.

La breve vita che ebbe Masaccio non gli permise di fare molte cose, ed a ciò debbesi ancora aggiungere la disgrazia, che delle sue pitture alcune sono perite. Fra queste infatti si annovera la tavola che aveva lavorata per Santa Maria Maggiore di Firenze, nella quale era una nostra Donna con santa Caterina e san Giuliano e varie piccole storie nella predella, delle quali il Vasari loda specialmente la Natività del Redentore, condotta con semplicità e vivezza grande. Vuolsi similmente che perisse l'altra tavola tanto eziandio laudata dallo storico aretino, ed era quella che nei suoi tempi vedevasi nella chiesa del Carmine di Pisa. Secondo la descrizione di quello scrittore era una nostra Donna col bambino ed alcuni angeli ai piedi in atto di suonare diversi strumenti e all'intorno varii Santi, dei quali in piccole figure vedevansi le storie della vita, nella predella, e nel mezzo l'Adorazione dei Magi, ove erano cavalli così bene ritratti dal vivo che nulla più; e poi in alto varii Santi attorno di un Crocifisso. Sicchè, tolte quelle malconcie pitture in San Clemente di Roma, pare che altro non rimanga di questo eccellente dipintore della natura, che la citata tavola nell'Accademia fiorentina e i mirabili e meravigliosi affreschi, con i quali quel pronto e peregrino ingegno ornò la cappella dei Brancacci al Carmine.

E or mi si affacciano alla mente le diverse opinioni,

messe fuori da qualche tempo riguardo all'autore delle storie di questa cappella, e segnatamente di quella che rappresenta la disputa di san Pietro e di san Paolo innanzi al Proconsolo, siccome quella che riunisce in sè maggiori pregi che le altre, e che è stata stimata la più bell'opera a fresco che sia comparsa prima delle sublimi produzioni del divino Raffaello. Il primo che sorgesse in campo fu il barone di Rumhor, il quale nella sua pregievolissima opera delle *Ricerche Italiane*, mosse la questione se realmente quella storia sia stata dipinta da Masaccio o da Filippino Lippi, com'egli inclina a credere. Posteriormente il dott. Gaye, nel suo *Carteggio inedito*, riprese l'argomento, e con i fatti somministratigli dalla pittura medesima, combattendo l'opinione del Rosini che nella sua Storia della pittura italiana riporta intagliata quella storia come opera originale di Masaccio, rivendicò a Filippino quell'affresco cotanto ammirabile. Molti allora seguirono il parere del dottore prussiano, e fra gli altri, gli annotatori del Vasari edito da Le Monnier, i quali, su le basi gettate da quello, trattarono la questione più ampiamente.

Il punto su cui basano l'argomento, e dal quale partono per ritrovare il vero autore della storia di san Pietro e di san Paolo dinanzi al Proconsolo, è la memoria che fa il Vasari dei propri e degli altri ritratti, che i pittori introdussero in quelle loro rappresentanze. Essi, a dire il vero, sono la più sicura scorta che può guidarci in questa questione così difficile, e che rinunciandola, si chiuderebbero gli occhi all'evidenza, e si tornerebbe nuovamente al buio in cui eravamo prima. Infatti, finchè alla cieca e senza un criterio critico si guar-

darono quelle pitture, non si seppe mai con verità qual fosse la parte che spetta a ciascuno dei pittori che dipinsero in quella cappella, ed a Masaccio si attribuirono sempre delle storie, cui i fatti gli negano interamente. E volgendosi alla suddetta storia della disputa di san Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo, onde il nome di Masaccio acquistò presso i posteri una rinomanza sì grande che non v'è persona intelligente la quale passando per Firenze non vada a visitare quella cappella e offrire con religiosa riconoscenza un tributo di lode al merito di quel grande il di cui pennello segnò in quelle pareti opere tanto stupende; nell'esaminarne partitamente le figure, in quella posta di fianco al trono del Proconsolo, e della quale comparisce soltanto la testa, con berrettino e lunghi capelli che gli scendono a coprire parte del collo, ravvisiamo il ritratto di Filippino Lippi, il quale, essendo nato nel 1460, cioè diciassette anni dopo la morte di Masaccio, non poteva essere perciò ritratto da lui, ed in conseguenza non potersi più dire che quell'opera sia dovuta al pennello di Tommaso Guidi, che, per quel che si è detto, non poteva averla dipinta. Nè per la medesima ragione, Masaccio poteva nella stessa pittura ritrarre Antonio Pollaiuolo, che è quello che col berrettino rosso in capo e lunghi capelli vedesi di profilo a destra del Proconsolo, e di una età che avanza i cinquant'anni; il che non si accorda con l'epoca della morte di Masaccio, quando Antonio appena contava i dieci anni.

La stessa critica che à rivendicato a Filippino questa storia, ci pone nel caso di conoscere che il quadro della Crocifissione del Principe degli Apostoli sia stato

parimente dipinto da Filippino; e ciò è reso manifesto dal vedere in questa rappresentanza il ritratto di Sandro Botticelli, maestro di esso Filippino, nato nel 1447, e si riconosce manifestamente in quella figura di profilo, ultima di quelle tre che restano a destra dell'osservatore. Si può oramai, dopo prove sì chiarissime, persistere più che questi due quadri sieno produzioni di Masaccio? Il negarlo sarebbe l'istesso che opporsi contro la verità, la quale si fa strada da sè, e lascia dietro chi le si oppone. E perchè la cosa sia più manifesta, è da sapersi che i ritratti che abbiamo citati e che provano solennemente qual sia la parte dovuta all'uno e all'altro artista, sono identici a quelli che Vasari riportò intagliati nella prima edizione, che à la data del 1568, delle vite da lui scritte, e che egli allora fè copiare da quelli medesimi originali che trovansi in quelle pitture: il lettore che avrà agio di confrontare questi ritratti, si convincerà ad evidenza della loro simiglianza.

Di più, con la stessa guida dei ritratti, si scopre la parte grandissima che Filippino ebbe nella storia del ragazzo risuscitato da san Pietro e da san Paolo, rimasta incompleta per la morte di Masaccio. Il Vasari, dicendoci che in questo quadro il ragazzo ignudo richiamato a vita dai due santi apostoli è il ritratto di Francesco Granacci pittore, allora fanciullo, ci avverte che questa figura sia stata dipinta da Filippino; imperocchè il Granacci, nato nel 1489, come consta dal documento battesimale, non à potuto essere conosciuto da Masaccio, tanto meno che quegli nella storia sembra presso a poco dell'età di tredici o quattordici anni; onde

si arriva al 1488, epoca nella quale Filippino mise mano a ultimare il lavoro che Masaccio per morte non potè compiere. Filippino vi fece il gruppo delle cinque figure che restano a sinistra dello spettatore, e nelle quali egli ritrasse Tommaso Soderini, Piero Guicciardini, padre dello storico, Piero del Pugliese e Luigi Pulci poeta, come narra l'istesso Vasari. Nulla è più facile a provarsi quanto che questo gruppo sia stato dipinto da Filippino, e non solo se ne avrebbe la prova nella diversità dello stile, ma nel vedere in quella figura di profilo, seconda del gruppo, con mantello e berretto nero, il ritratto del poeta Pulci; del quale se ne à pure uno nella serie degli uomini illustri nella Galleria degli Uffizi, e questo senza dubbio alcuno fu copiato da quello che Filippino fece nella cappella del Carmine.

Qui vi si vede di età virile, ed essendo nato nel 1431, è facilissimo conchiudere che à dovuto essere ritratto da Filippino, il quale per la medesima ragione di anni, à dovuto dipingere tutto il gruppo delle cinque figure; non che l'altro gruppo di sei figure, cominciando dal ragazzo ignudo sino a quella figura che vedesi di profilo, col berretto in capo, e con le mani in atto di raccogliersi le vesti. Il rimanente della rappresentanza, con san Pietro in cattedra, che resta nella stessa parete a destra dello spartimento, è dovuta a Masaccio; e questo si è potuto stabilire per un lato con la guida dei ritratti, e per l'altro dalla diversità dello stile dell'uno e dell'altro di questi due pittori che ànno lavorato in un medesimo quadro e in un medesimo luogo; laonde chi si porrà ad esaminare quella pittura, con la più grande facilità riconoscerà la parte che spetta a ciascuno di es-

si. Certo che la maniera con la quale l'uno e l'altro trattano la parte che riguarda la disposizione dei lumi e delle ombre, onde le parti prendono rilievo e rotondità, è la prima cosa che ci fa avvertiti della differenza dei pennelli, imperocchè per quanto Masaccio fosse in ciò ben versato, non à però quella facilità grande, e non sempre così felice come Filippino, che essendo stato ivi chiamato a dipingere quasi mezzo secolo dopo, è ben naturale, se nella parte del chiaroscuro comparisce più inoltrato. E questa differenza è ancora più notabile nel metodo da loro tenuto per ottenere il rilievo, vedendosi che Masaccio adoperava dei colori molto densi, mentre in Filippino sono diafani e sciolti, e si direbbe che ciò che a questo serviva per lume, all'altro appena poteva bastare per tono locale. Oltre a ciò, la diversità del loro stile è sensibilmente visibile nei panneggiamenti, nei quali Masaccio si studiò ritrarre tutto dal vero, dividendo e rilevando ciascun partito di pieghe, e di dare alle masse quella grandiosa semplicità che lo fa tanto ammirare; ciò che non ebbe punto Filippino, il quale pel panneggiare non fu mai osservatore della natura, e quantunque qui lavorasse meglio che altrove, comincia a far vedere quelle sue caricate ammaccature e quelle ammanieratissime pieghe che mostrò negli ultimi suoi lavori.

Ritenuto adunque che le due storie della Disputa e della Crocifissione, siano state dipinte da Filippino, e vista la parte che questo artefice abbia avuto nella storia della resurrezione del nipote dell' Imperatore, parmi che a Masaccio di quella cappella altre pitture non possiamo assegnare, che la storia di Adamo e d' Eva cac-

ciati dal Paradiso terrestre, il san Pietro che distribuisce l'elemosina ai poveri, san Pietro che battezza gli idolatri, san Pietro e san Giovanni che risanano gl'infermi con la loro ombra, la Cattedra di san Pietro, parte della storia della resurrezione del fanciullo, san Pietro che paga il tributo a Gesù Cristo che ordina al santo Apostolo di cavare dalla bocca del pesce lo statere, come infatti vedesi a sinistra del quadro.

Or questa storia dall'Agincourt e da altri è stata attribuita a Masolino da Panicale, e quel che è ancora da notarsi, l'ànno riportata incisa sotto il nome della Vocazione di san Pietro all'apostolato. Così fece pure il Lastri che ne diede un intaglio nell'Etruria pittrice, descrivendolo come una pittura di Masolino, senza considerare che le parole del Vangelo che narrano quel fatto non si concordano punto con questa rappresentanza, la quale à dei segni così manifesti da lasciare a chiunque vedere la differenza che passa fra la pittura in discorso e il racconto evangelico. Non dico che il gesto del Redentore è tale che indica l'ordine che ei dava a san Pietro di gettare l'amo, anzi che di uno che invita a esser seguito, nè che le mosse e le fisonomie degli apostoli mostrano la sorpresa da una parte, e quasi l'impazienza di vedere realizzata la parola del Salvatore, ma l'affaticarsi di san Pietro, che à la testa focosa per star chinato a cavare i denari dal ventre del pesce, è espresso così bene da interpretare facilmente il soggetto di questa pittura, che è ancora reso chiaro dall'altro lato dello spartimento, ove è il santo Apostolo che paga il tributo. Che poi questa storia sia del pennello di Masaccio, lo dice chiarissimamente il Vasari, il quale nell'ultimo Aposto-

lo ci mostra il ritratto stesso del Guldi, fatto da lui medesimo allo specchio; e ne loda la vivezza meravigliosa di quella fisonomia. La Vocazione all'apostolato, che Vasari dice essere stata dipinta da Masolino in questa cappella, non esiste.

È d'uopo però dire, che sebbene consti evidentemente che la storia della disputa innanzi al Proconsolo, e l'altra del Martirio di san Pietro, non siano di Masaccio, nondimeno non si potrà mai negare a questo artefice il vanto d'essere stato il più grande pittore del suo tempo, e d'avere ancora esercitata una grande influenza sul ristabilimento del buon gusto. Son tali i pregi delle opere indubitatamente sue, che Masaccio sarà sempre ammirato, e come Raffaello si compiacque d'imitare nelle logge del Vaticano le due bellissime figure di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, così non cesseranno mai di imitarlo coloro che vedranno sempre in quelle pitture il maestro grandissimo. E se parliamo di questa storia in particolare, io credo non possa esservi cosa più bella per la verità degli atteggiamenti, per l'intelligenza delle forme, per la forza dell'espressione, in guisa che il dolore nei tratti del loro volto segna quella gradazione che manifesta il rimorso e il pentimento di ciascuno di essi secondo le loro colpe.

Già noi l'abbiamo avvertito, Masaccio nell'esprimere gli affetti e i moti dell'animo fu veramente grande; ei li dipinge a meraviglia su le fisonomie, li ritrae con una verità sorprendentissima. Sono infatti nella storia ove san Pietro dispensa l'elemosina ai bisognosi, certe figure di poverelli così vivacemente espressive, che la loro gratitudine pel Santo, e la gioia d'essere stati soc-

corsi, non possono con più naturalezza ed affetto esser ritratti. Nè meno vivace è l'espressione di coloro che attendono la provvidenza del santo Apostolo; la loro fisonomia è piena di speranza e di fede, insomma in questa storia tu non sai se Masaccio sia più grande nel lato artistico o nella parte psicologica. In quanto a questo, la tua sorpresa sarà ancora maggiore, quando osserverai la storia nella quale san Pietro risana gl' infermi: due di quegl'infelici sono ai piedi dell' Apostolo, e non è da immaginarsi l'effetto patetico di questa scena, alla vista della quale ognuno sente commuoversi, imperocchè la fede e l'ardente desiderio della guarigione parmi che non possano esser significati sul volto e nei moti della persona con maggiore vivacità. Qui pure, come in tutte le altre storie di Masaccio, si scopre quel suo gran magistero di disegnare, e quello studio profondo che egli fece nelle forme, onde bene fossero coordinate all' armonia del corpo umano. Vi si ammira la solita verità, varietà e morbidezza nel colorito, quel beninteso contrasto di lumi e di ombre, quel rilievo grandissimo, quel semplice e naturale suo modo di panneggiare; in una parola, tutti quei pregi pei quali Masaccio, malgrado che non possa vantare la storia della Disputa, sarà sempre tenuto per valente artefice, anzi per un uomo di genio.

La storia nella quale rappresenta il Redentore che ordina a san Pietro di gettare l'amo, e dalla bocca del primo pesce che prendesse, cavare lo statere per pagare il tributo, è una così bella composizione che in ogni sua parte ci lascia scoprire la maestria grandissima del suo autore. La disposizione assai ragionevole e naturale delle figure, la grandiosa semplicità e la naturalezza dei

panneggiamenti, il modo di colorire, di disegnare e lumeggiare ed ombreggiare, l'espressione vivacissima degli affetti, le mosse, le attitudini, il carattere delle teste, tutto lì è da profondo e intelligentissimo maestro. V'è presso il Redentore un giovane che veste una breve tunica mollemente piegata, che se non m'inganno, parmi che abbia un'idea di quella figura che noi particolarmente abbiamo descritta nel quadro dell'Adorazione dei Magi di don Lorenzo monaco. Vi si nota naturalmente un fare assai più largo, e le forme del corpo paiono espresse con maggiore intelligenza anatomica; ma dal suo atteggiamento naturalissimo, e dalla verità ed esattezza con cui è piantato, volgendo le spalle allo spettatore, portando la gamba destra un po' più avanti della sinistra, e dal gesto del suo braccio, io credo che Masaccio abbia guardato la suddetta tavola del Monaco degli Angeli.

Ma una prova ancora grandissima dell'ingegno peregrino di Masaccio, noi l'abbiamo nella storia rappresentante san Pietro che battezza gli idolatri, ove sono ignudi di tanta perfezione anatomica e di sì grandissimo rilievo, che quell'opera per me è la più bella che noi abbiamo di questo egregio maestro. Nell'idolatra che vedesi genuflesso ai piedi dell'Apostolo che gli versa sul capo l'acqua battesimale, espresse così meravigliosamente gli effetti del freddo, che non è possibile ideare o vedere figura più stupenda di quella; gli altri ignudi sono parimente bellissimi, tanto per la profonda anatomia con cui sono indicate le forme del loro corpo, quanto che nei loro volti si legge mirabilmente la loro conversione alla fede di Cristo, sicchè tutta quella scena è piena

d'arte e di verità. E queste due singolarissime qualità campeggiano particolarmente nella figura dell'idolatra in atto di ricevere il santo battesimo, non solo per la dolce maniera ed il rilievo bellissimo, con che è condotta, ma molto ancora per la naturalezza grandissima di tutta la sua persona, che sembra proprio tremare dal freddo. Ed il Lanzi non esagerò davvero, dicendo che quella figura fa epoca nell'arte, imperocchè un'opera lavorata con tanta finezza, con tanto studio, e con sì grande similitudine del vero non s'era ancora vista, ed i moderni, se non m'inganno, non ànno nemmeno fatta cosa migliore. Non aggiungo parola riguardo ai pregi dipendenti dal disegno, dal colorito, e dalla composizione, dal gioco della luce, imperocchè per una pittura, che a mio parere è il capolavoro di Masaccio, di quell'artefice che aveva fatto nella medesima chiesa, un san Paolo, oggi perito, così terribile, che Annibale Caro fece poi giustamente dire al pittore:

> Insegni il Buonarroto
> A tutti gli altri, e da me solo impari,

parmi che niuna lode possa bastare a segnalare il merito dell'opera, e il talento grandissimo del sommo artista.

Il Vasari dice i più grandi pittori della scuola fiorentina e della romana, si formarono studiando e copiando le pitture di Masaccio nella cappella del Carmine; le quali come abbiamo visto furono imitate da Raffaello, e questo onore, veramente grandissimo all'ingegno di quell'artefice, basterebbe senza dubbio a provare che sino allora non s'era dato un pittore che l'uguagliasse.

Da tanto dovendo aggiungere che le sue opere furono studiate da Leonardo da Vinci, da Michelangelo, da Andrea Del Sarto, da Pietro Perugino, da Fra Bartolommeo, da Filippino Lippi e da altri, si avrà argomento onde conchiudere che come Masaccio operò la grande riforma nell'arte, e così egli esercitò ancora una grande influenza su tutti i pittori di quell'epoca. Certo per gli artisti della seconda metà del secolo quindicesimo, i quali volevano un esemplare compiuto di pittura, per studiare l'arte adulta e vigorosa, altre migliori opere non potevano offrirsi ai loro sguardi, altri dipinti non potevano essi prendere a modello, che i lavori di Masaccio, nei quali le figure non possono essere più animate, i panneggi non possono essere condotti con maggiore grandiosa semplicità, il rilievo non può essere più grande, lo studio delle forme non può coordinarsi meglio all'armonia del corpo umano; mentre il colorito, il gioco della luce, gli scorti, le movenze, il disegno, son pieni di forza e di morbidezza, di artificio e d'intelligenza, di naturalezza e di prontezza, di grandiosità e di correzione.

Tutto questo insieme così perfetto non si era ancora visto prima di Masaccio, e se Filippino parve avanzarlo, si è notato che questo artefice lavorò quasi mezzo secolo dopo, che non è poco, dopo quella immensa luce che aveva sparso nell'arte Masaccio. E sarebbe da meravigliarsi grandemente, se, malgrado gli esempi luminosi di quell'egregio maestro, la pittura fosse rimasta stazionaria, perchè mostrata la via, non mancano mai degli ingegni che animosi entrano a percorrerla, e giungere, a chi la natura conceda questo vanto, alla più alta meta del cammino. Tuttavia bisogna ripetere, che a misura

che progrediva la parte tecnica dell'arte, diminuiva la parte ideale; e quantunque fra quelli che studiarono su Masaccio, ve ne sieno alcuni che si tennero sempre in guardia contro l'invasione del paganesimo nella pittura, pure, come nelle opere di Masaccio il concetto religioso comincia a mancare, così dalle pitture dei suoi successori è sparito il tipo intellettivo e lo sviluppo del naturalismo è reso affatto sensibile.

— Fra Lippi — Anzi pare che i limiti dell'idealismo nell'arte cominciassero a restringersi per opera ancora dei suoi contemporanei, ed oltre gli esempi che abbiamo precedentemente recati, ne abbiamo un altro non meno chiaro in Fra Filippo Lippi che nacque nell'istesso anno in cui venne al mondo Masaccio. Questa coincidenza di nascita distrugge l'asserzione di coloro che lo dicono scolare, o formato dalle pitture di Masaccio al Carmine, imperocchè nel tempo, non prima del 1440, in cui il grande maestro cominciò le storie di quella cappella, Fra Filippo, come si vede dalla sua età, era di già fatto pittore. Io poi non accetto la congettura di coloro i quali dicono, se le pitture oggi distrutte del chiostro e della chiesa del Carmine furono realmente dipinte dal Lippi quando era ancora giovine, e vestiva tuttavia l'abito dei frati di quel convento, bisognerebbe con più ragione congetturare che Masaccio abbia studiato e imitato quelle opere, perchè in ogni modo questo maestro non aveva bisogno nè di studiare, nè d'imitare un artefice che, comunque abilissimo, non sembrami della sfera di quello, che aveva più ingegno e più studio, oltre che l'uno à uno stile così differente da quello dell'altro, da non rimanere punto dubbio della diversità della loro

maniera, quantunque, e ciò sarebbe all'incontro, molti vogliano che il Lippi si formasse pittore sulle opere di Masaccio; ma noi abbiamo visto che questo sia incompatibile.

Però, tornando a quel che io diceva, per quanto Fra Filippo sia esperto nel disegnare, felice nel comporre, pronto nel ritrarre fedelmente la natura umana e campestre, ed abbia freschezza e vigore di colorito, egli forse più di Masaccio comparisce lontano dalle massime e dalle tradizioni della scuola mistica. Le sue madonne, i suoi santi ed i suoi angeli, non ànno per nulla quei tipi celestiali degli esseri glorificati, ànno volti di bellezza terrena, sembianze cui, egli, senza nulla idealizzare, copiava da quelle donne alle quali inclinava l'animo suo concupiscente; ed è perciò che quelle sue devote immagini, lungi di splendere di divinità, e i suoi angeli di beatitudine, sono talvolta quelle animate da un'aria di voluttà, e questi da una vivacità che non è punto propria degli spiriti celesti.

Ma nel principio della sua carriera, quando ancora non era stato contaminato dai vizi del secolo, e le passioni in lui non s'erano manifestate così gagliarde e veementi, Fra Filippo dipinse con maggiore tendenza verso lo scopo dell'arte cristiana, si avvicinò dipiù a quell'ideale mistico, a quel concetto religioso, che noi veggiamo nelle opere ascetiche del primo periodo della pittura. E sebbene sin d'allora cercasse imitare con fedeltà la natura, e tendesse al grandioso della composizione, nondimeno nella tavola della Natività del Redentore, che conservasi nella Galleria dell'Accademia delle Belli Arti di Firenze, che è delle prime sue opere, e nella quale

abbiamo notato ciò che si è detto or ora, il tipo della Vergine principalmente, quello della Maddalena, e degli altri ancora, è assai più corrispondente allo spirito della sacra rappresentanza, e veramente il volto della Madonna è pieno di candore e di divinità, e dal modo com'ella è atteggiata traspira tanta devozione e santità, che per ogni verso quella figura ti si presenta grandemente venerabile.

In alto l'autore effigiò cinque angioletti che osannano il nato Redentore, glorificano l'eccelso Dio, e perchè questa sacra scena avesse un concetto più conforme alla sublimità del mistero, che vi si vede espresso, e tutto tornasse a vantaggio dell'effetto religioso, col ridestare nell'animo dello spettatore il pentimento e la devozione, introdusse, forse pure per volere di chi gli commise il quadro, tre santi che furono l'esempio della penitenza, cioè san Girolamo, sant' Ilarione e santa Maria Maddalena, disponendoli in luoghi diversi, e ciascuno assorto nelle sue profonde e divine contemplazioni. La Maddalena, con le dita incrociate, sembra implorare dal cielo, su cui tien fisi gli sguardi, il perdono delle sue colpe, san Girolamo à in una mano il crocifisso e con l'altra stringendo un sasso si percuote il petto: egli è genuflesso, e così pare essere ancora sant'Ilarione, il quale sembra che contempli il gran mistero dell'incarnazione divina. Non v'è dubbio, il pittore con l'introdurre questi tre santi, diversi per carattere e per età, in questa composizione, ammettendo che l'abbia fatto per propria volontà, si vede che abbia avuto in mente di far vedere nel concetto della rappresentanza, come la religione di Cristo abbia tratto alla penitenza uomini insigni per sa-

pienza, qual'era san Girolamo, intolleranti per vigorosa e calda tempra, siccome sant' Ilarione, e anime molli e pieghevoli alla voluttà, come santa Maria Maddalena. Su di un prato smaltato di variopinti fiori, riposa disteso sopra un lembo delle vesti della madre il pargoletto Gesù: dinanzi a lui è genuflessa a mani giunte la Vergine santa in atto di adorazione; e dall'altro lato è san Giuseppe, che poggiando la testa sul braccio sinistro, seduto, rimira il fanciullino, e sembra meditare sul celeste e incomprensibile arcano. Immaginata la sacra scena in una amena e ridente campagna, la mistica fantasia di Fra Filippo elevandosi all'altezza dei pittori religiosi, infuse nella santa e devota immagine di Maria quella soavità, e quella grazia di che sono improntati gli enti del cielo. Così il Lippi riescì a congiungere la parte spirituale e naturale dell'arte, o a meglio dire la forma e il concetto, che secondo me vanno intimamente legati l'una con l'altro, specialmente nei soggetti religiosi, in cui bisogna che il tipo intellettivo campeggi molto più che la bellezza corporea, senza di che si devierebbe dallo scopo dell'arte, la quale non consiste soltanto nel rappresentare fedelmente la natura, ma nel ritrarla con proprietà di carattere e conveniente espressione, imperocchè è ben diverso effigiare una madre affettuosa, che la Santa Madre d'ogni misericordia, un putto qualunque, che Gesù bambino, un vecchio, che un profeta, un apostolo, che la figura del Redentore.

Ma in progresso Fra Filippo perdè quei tipi mistici che aveva mostrato cominciando il suo corso artistico, ed infatti quando poi per Santa Margherita di Prato, trattò il medesimo argomento della Natività del Reden-

tore, che oggi trovasi nel Museo nazionale di Parigi, non fu più il pittore spirituale di prima; ed il suo abbandono al pretto naturalismo è ugualmente sensibile nel quadro della Madonna, alla quale due angeli presentano il bambino Gesù recato su le loro spalle, che vedesi nella Galleria fiorentina, non che nell'altro di Nostra Donna col divin figliolo su le ginocchia e storiette in lontananza, che adorna la Galleria del reale palazzo de' Pitti a Firenze, e in tutti quelli insomma nei quali effigiò specialmente la Vergine col bambino e angeli, l'artefice fa sempre desiderare maggior nobiltà, più celestialità nelle teste, e gli angeli nella loro grande vivacità non ànno punta grazia, e non arieggiano per nulla una fisonomia serafica. Per lo più ritraeva la giovine Lucrezia Luti, la quale per quanto fosse vaga, non aveva però quel tipo soave per esprimere la madre del Verbo Divino. Egli se ne innamorò quando fu chiamato a Prato per dipingere la detta tavola alle monache del Convento di Santa Margherita, ove quella graziosa fanciulla era stata posta per educazione. Invaghitosene, pregò onde averla a modello per l'opera che faceva, e ottenutala, trovò modo di sedurre e portar seco quella vaga giovane, la quale visse sempre con lui, e gli diè un figliolo, che ebbe pure nome Filippo, e fu uno dei più valenti pittori del suo tempo, come vedremo a suo luogo.

Oltre la citata tavola, la Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze possiede due altri bellissimi quadri, e in uno molto grande, che è quello che Fra Filippo aveva dipinto per le monache di S. Ambrogio, si vede rappresentata la Vergine incoronata e seguita da molti leggiadri e graziosi angeli che in belle movenze

le fanno corteggio, con varii santi, fra i quali è san Giovanni Batista, sant'Eustachio, san Martino e san Giobbe; nell' altro, che prima vedevasi in una cappella della chiesa di Santa Croce, è espressa Nostra Signora seduta in trono con Gesù bambino ritto in piedi su le ginocchia da un lato san Damiano e san Francesco, e dall'altro san Cosimo e sant'Antonio di Padova; e sì in questo, come in quello, Fra Filippo mostrò tutto il suo ingegno forse meglio che altrove, specialmente nelle arie delle teste degli angeli, in cui infuse tanta grazia e leggiadria, che li rende veramente bellissimi.

Alcuni però ànno creduto che Fra Filippo valesse assai più nelle piccole figure, ed il Vasari che è stato il primo a segnalarlo in questa parte, dice che nei quadretti avanzò sè stesso, e fe' cose sì care e stupende che non è possibile superarlo. E in verità, le tre storiette nella predella della tavola della Annunziazione in San Lorenzo, il gradino con tre altre piccole storie, che dalla chiesa di Santo Spirito passò nella Galleria dell'Accademia fiorentina, il quadretto che si conserva in una delle stanze del Magistrato civico di Prato, ove sono tre storiette assai belle, la presentazione al tempio, l'adorazione dei Magi e la strage degl'Innocenti, non che l'altro piccolo quadro del sant' Agostino, che trovasi nella Galleria degli Uffizi, son cose di tanta grazia e vivacità, di tale squisitezza ed eccellenza, che nulla può vedersi di più bello e meglio inteso. Quest'ultimo poi è quel che si può dire di stupendo, ed il santo dottore, rappresentato in atto di studiare, vedesi seduto avanti un tavolino, ove à un libro aperto, sul quale sembra segnare con la penna qualche cosa. La seve-

rità dello stile del suo autore si manifesta in questo quadretto in tutta la sua estensione, e non solo tu ammiri grandemente quella figura per l'espressione e il bel carattere della sua testa, ma molto eziandio per la bella varietà e disposizione delle pieghe della veste, il vigore con che è dipinta, e per l'energica maniera con la quale è correttamente disegnata.

Ma non soltanto nelle piccole figure valse moltissimo Fra Filippo, che anche nelle grandi ebbe merito uguale e fama grandissima, tanto più per essere stato il primo che si accingesse alle composizioni di figure maggiori del naturale, e a dare l'idea dello stile grandioso, che fu poscia imitato dai suoi successori con tanto incremento dell'arte; onde il Vasari ebbe a dire che in quel tempo non vi fu artefice migliore del Lippi, ed oltre che parvegli che nei suoi giorni medesimi in cui s'era fatto tanto, pochi l'avanzassero, soggiunge, che Michelangelo non pure molto lo celebrò, bensì prese ancora a imitarlo in molte cose; e ciò non vuol dire poco. Laonde parmi che non debba avere più credito quella voce che grida stazionaria l'arte da Masaccio a Raffaello, veggendosi nelle opere del Lippi le prime tracce di quello stile, che per il pennello e la matita di Michelangelo toccò quel punto, oltre il quale niuno ancora à superato.

Chi infatti à visitato la Cattedrale di Prato, in quelle storie dipinte a fresco da Fra Filippo, à visto figure di proporzioni maggiori del naturale, e panneggi di tale ricchezza, che per l' avanti non se ne aveva avuto esempio ancora; e quelle storie sono il primo monumento che accenna lo sviluppo più grande e più energi-

co che l'arte andava a fare. Pertanto il Lippi merita essere maggiormente considerato, e come l'artefice che animoso aprì agli altri la grande strada, ove sono entrati a segnalarsi tutti i moderni pittori, non escluso lo stesso Michelangelo che sugli esempi del Lippi la percorse tutta, segnandone quasi direi il limite insuperabile. Quelle pitture trovansi nella cappella maggiore della chiesa, e in una facciata espresse le storie di santo Stefano, e nell'altra quelle di san Giovanni Battista, e con tale energia d'affetti e di azioni, con tanta grandiosità di maniera, che dopo esempi sì bellissimi, non potevasi più dubitare dei nuovi progressi dell'arte.

Tutte sono storie stupende, e in quella nella quale si vede il protomartire disputare con i giudei, sono affetti ed attitudini così vivaci e pronte che non si può sì facilmente esprimere una scena di tanto zelo e fervore nel Santo che dimostra la verità della cristiana fede; nè di tanto odio e di tanta rabbia nei giudei che non trovano argomenti per abbattere le irresistibili ragioni del Santo. L'ira feroce, e la crudeltà spietata si vedono poi mirabilmente dipinte negli atti e nel volto di coloro che stringendo rabbiosamente i denti, presi di terribile furore, scagliano con tutta forza sassi contro il Santo, il quale, certo di meritare in cielo il trionfo del suo martirio, si volge all'Eterno Padre, e pieno di santa fede e di carità cristiana, lo supplica devotamente ond'egli perdoni coloro che così accanitamente inveiscono contro di sè. E nulla v'è di più bello a vedere quanto questa scena nella quale l'immanità dei lapidatori fa uno stupendo contrasto con la rassegnazione del protomartire, su le labbra del quale si legge la santa preghiera; mentre

dal suo volto traluce un raggio della divinità suprema che l'assisteva in quell'estremo momento. E altrettanta energia il Lippi mostrò in quell'altra rappresentanza, ove si depone nella tomba la fredda salma del Santo; e nel vedere come è vivamente espresso in alcuni il sentimento del dolore e della pietà, e in altri il pianto, con che quelli sfogano la loro amarezza e l'affanno che li travaglia, si prova un rammarico grandissimo, e l'animo nostro sente proprio attristarsi alla vista di quella lagrimevole scena.

Nell'altra facciata fece la Natività di san Giovanni Battista, quando si congeda dalla madre per andare al deserto, la predica alle turbe, il battesimo, la decollazione e la cena di Erode, e tutto lì è da grandissimo maestro che si adopera pel progresso dell'arte, la quale per lui avanzò mirabilmente. A cominciare dalla prima di queste storie, Fra Filippo spiega tutto il suo talento, specialmente nell'espressione dei moti dell'animo, in cui è una forza, una energia, uno slancio, e nel tempo medesimo una grazia contemperata così bene, da produrre un effetto gratissimo. Ma più che in altro di questi quadri, il Lippi infuse maggiore gentilezza in quello, ove il giovine precursore si congeda dai genitori per condursi nel deserto. Non si può di certo definire l'affetto col quale la madre afflittissima abbraccia il suo figliolo, il quale, pieno di calma e di tranquillità, à il volto che sembra celestialmente inspirato: e bene espressa è poi nel padre la rassegnazione con cui egli vede partire il suo Giovanni, nè minore verità si ammira nella figura del servo che, con la destra alzata, mostra meravigliarsi dell'ardita risoluzione del giovinetto; e tutto quel gruppo è così pieno

di sentimento, di grazia, d'affetto e di soavità, che ognuno non può non intenerirsi di certo. Così energico, sebbene con maggiore varietà per la copia dei personaggi, il Lippi appare nella storia della predica alle turbe, nella quale la persuasione e l'allegrezza sono significati con verità grande nei movimenti e nelle fisonomie degli uomini e delle donne che stanno tutti attorno a udire dalla bocca del Battista la parola di Dio. Le di lui sembianze sembrano irraggiate dallo spirito divino, ed il calore del suo gesto, e l'anima, la vita del suo volto, e tutta insomma la sua persona annunciano l'animoso giovinetto, che ritiratosi nell'arida sabbia del deserto, preannunciava alle turbe il giorno dell'umana redenzione. Nel battesimo il Lippi riproduce in bella guisa quei suoi modi gentili e soavi; nella decollazione sostiene con l'energia che gli è propria l'azione drammatica di quella scena di terrore, e nella cena di Erode, ove tutto è immaginato con pompa regale, spiega altrettanta forza nell'esprimere l'orrore, l'attristamento e lo stupore dei convitati nel vedersi presentare da Erodiade la recisa testa di Giovanni. Nè i pregi di tutta questa opera si restringono solamente all'energia che Fra Filippo seppe imprimere nelle azioni, e negli affetti delle sue figure; imperocchè considerate dal lato tecnico, parmi che nulla lasci a desiderare, vuoi lo stile del corretto disegno, la maestria, la ricchezza e la varietà della disposizione dei panni, vuoi la vaghezza del colorito, l'aria delle teste, la ragione del componimento, tutto in una parola è condotto con grande e rara maestria, onde è sembrata al Vasari l'opera capitale che Fra Filippo abbia mai fatto.

Ma se non sia migliore, certo che con gli affreschi di Prato gareggiano le pitture che il nostro artista condusse nella tribuna della Cattedrale di Spoleto, le quali ad alcuni sembrano il capolavoro del Lippi, mentre altri sostengono un' opinione contraria. Per riconciliare gli uni e gli altri che vi ànno di certo trovato del bello, e del discreto, credo che questa sia ugualmente pregevole, che l'opera del Duomo di Prato, in quanto allo stile grandioso con il quale è lavorata; che se poi si considera dal lato dell'espressione, e dalle forme delle teste, imperocchè quelle specialmente degli angeli e delle sante non sono nobili quanto dovrebbero essere, e negli affetti loro non v'è quella purità angelica, che desiderano i soggetti che vi sono rappresentati, in questo caso parmi che ceda alle storie di Prato, l'argomento delle quali corrispondeva meglio all'individualismo del pittore, che, salvo qualche volta, parve riescire meglio nei soggetti drammatici.

Qui però si tratta di tutt'altro, avendovi rappresentata la Vergine annunziata dall'angelo, la natività di Gesù Cristo, il transito e la coronazione di Nostra Signora; storie che per essere espresse conformemente allo spirito che deve regnarvi, è duopo che l'artefice sia religiosamente ispirato, e conservi fedelmente le massime della scuola che fiorì nel primo periodo della pittura. Questa fedeltà è appunto quella che manca nel Lippi; ma a questo difetto egli supplisce con altri pregi che meritano ancora essere tenuti in considerazione grandissima; laonde se in questi affreschi si desidera una espressione più soave e più pura, tipi più celestiali, movenze più gentili, più delicate, la grandiosità della ma-

niera, la magistrale condotta dei panneggiamenti, il bel disegno, la copia e la varietà della composizione, e tutt'altro che dipende dal pennello, ci fanno conoscere, che ben giustamente à il Vasari annoverato il Lippi fra i principali di quel tempo. Di queste pitture una delle più copiose è l'Incoronazione di Nostra Donna, ove assistono alla celeste cerimonia cori di santi e di patriarchi, genuflessi a mani giunte, e tutti rivolti a contemplare giubilanti l'Eterno Padre che, splendente di luce e fatto con la destra il segno della triade, benedice la Vergine santissima, che gli è dinanzi genuflessa a mani giunte, mentre con la sinistra sta per porle sul capo la corona, e proclamarla regina dei cieli. Sono attorno infinite schiere di angeli, dei quali alcuni suonano come a festa diversi strumenti musicali, altri ànno in mano il giglio, simbolo della purità della Madre di Dio, altri spargono fiori, o pieni di letizia e di gioia celeste rimirano la glorificazione della regina del Paradiso.

L'altra nuova copiosa composizione è il transito di Nostra Signora, la quale vedesi distesa nel funebre letto, ove attorno sono da un lato gli Apostoli che dolenti tengono fisi gli sguardi sull'estinta madre del loro divino Maestro, e dall'altro son coloro che le rendono gli estremi ufficii. A un capo della bara è un sacerdote che tenendo un libro aperto nelle mani, pare che reciti le ultime preci; dietro a lui s'innalza lo stendardo dell'umana redenzione, e sembra sostenuto da una di quelle figure che gli sono vicine, e all'altro capo, fra varie altre figure, sono tre angeli che portano in mano i ceri accesi. Innanzi al feretro sono genuflesse due donne, e gli atti loro e la loro fisonomia manifestano sensibil-

mente il dolore che soffrono per l'estinta vergine. In alto, sotto una raggiera di luce, è l'Eterno Padre in atto di stendere le braccia, é accogliere nel Paradiso l' innocente e pura anima di Maria, che personificata vedesi lì dinnanzi a lui genuflessa. Queste sono le storie per le quali il Lippi tramandò onorato il suo nome alla posterità, la quale riconoscente e giusta nell'apprezzare il merito dei valentuomini, à collocato questo artefice in un seggio più elevato di quello in cui era stato posto precedentemente.

Gozzoli — In quei medesimi anni nei quali fiorì Fra Filippo, la scuola fiorentina vantò un valentissimo artefice in Benozzo Gozzoli, del quale dobbiamo ripetere ciò che abbiamo detto in principio dell'antecedente articolo riguardo al Lippi, che finì la corsa della sua carriera con maniera diversa da quella con la quale aveva cominciato. Le medesime osservazioni occorrerà di fare pel Gozzoli, che nelle ultime sue opere perdè quelle mistiche tradizioni con le quali era stato nudrito nella scuola dell'Angelico, e che mostrato aveva nelle sue prime pitture di Montefalco. È questa una piccola città presso Fuligno, nell' Umbria, e pare che durante la sua dimora in quella montagna, l'artista sia stato sempre scaldato dalle pure ispirazioni che aveva creditato dal suo maestro, imperocchè in tutte le rappresentazioni che ei vi fece, campeggia devotamente l'ideale ascetico, e la sua mente sembrò elevarsi alla medesima altezza dei pittori religiosi, che costituiscono il primo e solo periodo della vera arte cristiana. In queste storie, il Gozzoli à riprodotto tutto quel soave candore e quella spiritualità che caratterizza le opere del beato

pittore di Fiesole; ma egli in queste composizioni non pure è l'ispirato pittore della scuola mistica, bensì l'artista approfondito nello studio della forma, nell'arte di distribuire i piani e i colli nei paesi, nella disposizione delle figure e nell'atteggiarle con verità, nel ritrarre gli animali, e nell'innalzare belle architetture con buone regole di prospettiva, insomma l'artefice versato in tutto, e peritissimo nell'effigiare la natura con sentimento, con giustezza, con amore, con proprietà. Il che torna a vantaggio di quello che abbiamo detto noi, che i pittori nelle loro ascetiche produzioni dovrebbero far in modo che in bella alleanza riuniti si trovassero la forma ed il concetto, che per me, lo ripeto, sì l'una che l'altro sono il fine, lo scopo dell'arte cristiana. Sicchè i subietti trattati dal Gozzoli, che d'altronde non escono dal cielo ordinario delle storie della Vergine, e di quelle di san Francesco, tanto in voga presso i pittori mistici, parmi che mai, o rarissime volte, abbiano avuto un successo così completo, come quello ottenuto da Benozzo.

Delle pitture che egli lavorò in Montefalco, alcune sono nella chiesa di san Fortunato, ove è un affresco con Nostra Signora in atto di adorare il suo pargoletto Gesù che ella tiene su le sue ginocchia, e allato un angelo che suona il cembalo, e nel di cui volto c'è grazia, gaiezza e leggiadria celeste: vi si legge il nome dell'autore. Dietro l'altare maggiore della medesima chiesa, voltata verso il coro, è una tavola rappresentante la Madonna che porge la cintola a san Tommaso; ne' pilastri della stessa tavola sono effigiati sei santi, e nel gradino altrettante storie della vita di Nostra Donna, argomento trattato con predilezione dai pittori religiosi. Queste opere furono

fatte da Benozzo nel 1450, tre anni dopo della sua andata da Roma a Orvieto in compagnia del beato Angelico che vi andava a dipingere la cappella di san Brizio, e pare che molto incontrassero nel genio di chi glie le commise avendovi l'artefice sparso tutto l'incanto che sapeva mettere, specialmente nelle teste degli angeli, e nelle sacre immagini, imperocchè nel 1452 fu chiamato nuovamente a Montefalco, e nella chiesa di San Francesco dipinse dodici storie della vita del Santo, in dieci tondi i busti dei più celebri di quell'ordine, e in tre altri i ritratti di Giotto, di Dante e del Petrarca. Anco in quest'opera si legge il nome di Benozzo, e l'anno in cui la eseguì, e vi si vede di poi che tuttora prevaleva in lui l'influenza delle massime inspirategli dal suo maestro. Anzi qui l'attaccamento suo per la dolce e soave maniera dell'Angelico è resa molto più manifesta che in altri suoi lavori, veggendosi d'avere il Gozzoli copiato nella figura del santo la medesima effigie, che il suo maestro avea dipinto nel Capitolo del convento di San Marco a Firenze. Egli vi à infuso quell'angelica purità, quella celeste soavità che sembrano respirare le figure del beato pittore di Fiesole, il quale, morendo, pare che lasciasse allo scolare quella grazia e quella beltà divina che tanto misticamente aveva saputo incarnare nelle sue religiose composizioni.

Infatti la tavola che ora conservasi nella Galleria dell'Accademia di Perugia, e nella quale Benozzo espresse Maria Vergine sedente in trono col bambino Gesù in braccio, e da una parte san Giovanni e san Pietro, e dall'altra san Girolamo e san Paolo con altri santi in mezze figure nei pilastri laterali, e nella predella di essa tavo-

la ricorda le tradizioni mistiche che aveva ereditato dal suo maestro, e nell'amoroso e gentile tipo della Vergine e suo divin figliolo, nel carattere delle teste dei santi, non che nelle loro movenze, vi si vedono felicemente riprodotti i soavi ed elevati pensieri dell'Angelico. Ma partito da Montefalco, ove pare che l'aria della vicina scuola umbra alimentasse in lui le inspirazioni alle quali era stato educato, Benozzo non sembrò più così felice nell'imprimere nel volto dei glorificati quella celestialità mostrata altre volte, e andato a San Gimignano, ove nel Duomo fece il martirio di san Sebastiano, e nella chiesa degli Agostiniani sant'Agostino che libera la terra di San Gimignano dal flagello della peste, e diciassette storie della vita del Santo, dalla conversione sino alla morte, la sua fantasia non si elevò a quell'altezza mistica, alla quale giunse nelle composizioni di Montefalco, e per quanto egli comparisse sempre celestialmente inspirato, non però con tutto l'incanto e il sentimento religioso, onde tanto avvicinavasi al suo maestro.

In queste pitture già cominciano a vedersi sensibili gli effetti delle sue deviazioni dalle tradizioni mistiche del beato Angelico, e possiamo definirle un innesto, piuttosto felicissimo, del naturalismo con i principii della scuola alla quale il Gozzoli si era primitivamente educato. Questi principii sembrano però essere i più prevalenti, specialmente negli angeli, nel ritrarre i quali l'artista non deviò mai dagli esempi datigli dal suo maestro, avendo sempre mai effigiati quegli spiriti beati con tutto quel carattere serafico, con tutti quei segni di beatitudine e di celestialità, che altre volte derivarono dalle sue aspirazioni eminentemente mistiche. Già un esempio della sua infedel-

tà alle tradizioni angeliche, Benozzo l'aveva dato precedentemente in Firenze, facendo nel palazzo de' Medici, oggi Riccardi, quel grande affresco, col quale ne ornò tutta la cappella, ove rappresentò il viaggio dei tre Magi a Betlem, che fece in giro delle tre pareti, e andava a finire con l'adorazione de' re, che aveva espresso nella tavola dell'altare, non citata dallo storico aretino, e che oggi, secondo l'annotatore delle vite del Vasari voltate in tedesco, trovasi nella reale Galleria di Monaco. In queste pitture non v'è che parte di quell'incanto indefinibile che rende cotanto soavi e divine le prime produzioni del pennello del Gozzoli, il quale in questi affreschi, quasi volesse compensarci del suo traviamento, à usato maggiore castigatezza od accuratezza che non soleva, senza che perciò apparisse men fecondo d'immaginazione, avendo sfoggiato non pure in copia di figure, che in grandissimo numero introdusse nel reale corteggio, ma in vesti, in acconciature, ed anco in bardature di cavalli e di altri animali, ritraendo tutto dai costumi del suo tempo, e con una ricchezza, e con una varietà, e con tale verosimiglianza, che maggiore non è così facile. Anzi sono alcune teste nel numeroso corteo, così piene d'espressione e di verità, e nella posa di qualcuno di quei cavalieri il Gozzoli è stato così felice, che forse i moderni non ànno fatto sin ora cosa più bella. Fra i tanti ritratti, tutti vivaci e animati, vi è quello di Benozzo, il quale pare che lavorasse questi affreschi nel 1459, cinque anni avanti che si accingesse all'opera di San Gimignano, ove stette dal 1464 al 67.

Oltre questo magnifico affresco, Firenze possiede soltanto del Gozzoli il gradino che vedesi nella Galleria

degli Uffizi, nel quale in mezze figure assai belle espresse santa Caterina delle ruote che sposa il bambino Gesù tenuto in braccio dalla Madonna; nel mezzo è una Pietà con san Giovanni e santa Maria Maddalena, e quindi sant'Antonio e un santo martire benedettino; opera pregievolissima per il carattere delle teste, lo stile del panneggio, ed anco per l'espressione in cui mostra un sentimento ed un affetto veramente grandissimo.

Dalle ricerche fatte, risulta che il Gozzoli non sia stato molto adoperato dai Medici, e pare ugualmente che in Firenze non abbia lavorato che poche cose; di maniera che tutta la sua vita pittorica si aggirò intorno alle opere di Montefalco, di San Gimignano, oltre ai suddetti affreschi del Palazzo Riccardi, e agli altri lavori rammentati dal Vasari, intorno alle pitture del Camposanto di Pisa, ove nel breve spazio di due anni, con meraviglia di tutti, fece ventiquattro storie del vecchio testamento, dalla ubriachezza di Noè, sino alla presentazione della regina Saba a Salomone. Fece pure nel Duomo di questa città quella tavoletta a tempera, che al dir dello storico aretino è la più finita e la meglio opera, che sia mai escita dai pennelli di Benozzo, il quale con bello stile e maestria grandissima in ciascuna parte della composizione, rappresentò in alto Gesù Cristo che regge con la sinistra il globo del mondo, e con la destra fa il segno della triade divina: è circondato da luminosi raggi di luce, che si diffondono sopra san Paolo e Mosè, presso i quali sono i quattro Evangelisti con i loro attributi in atto di scrivere il santo Evangelo. Quindi in maggiori proporzioni è san Tommaso d'Aquino con un libro aperto su le ginocchia, dal quale partono molti raggi,

avente a destra Aristotile, e alla sinistra Platone, e ancor eglino ànno in mano i loro libri. Ai piedi del santo giace disteso Averroe, e in basso in minori figure vedesi assiso Sisto IV con un gran numero di cardinali, e molti capi e generali di diversi ordini monastici, e molti dottori che disputano su le opere di san Tommaso.

Ma per quanto in questo prezioso quadretto, che oggi conservasi nel Museo del Louvre a Parigi, il Gozzoli facesse brillare tutti i lumi del suo ingegno, e mostrasse quanto ei fosse valentuomo, tuttavia per ammirarlo veramente eccellente maestro, bisogna vederlo nelle pitture del Camposanto pisano, che sono il suo capolavoro, e se non m'inganno le più stupende produzioni che mai l'arte vantasse allora, tanto se si considerano dal lato dell'invenzione, in cui mostra una immaginazione che forse altri mai à avuta più feconda, quanto sotto il rapporto delle dimensioni, poichè ancora non si erano viste composizioni così vaste e così copiose di figure, quanto eziandio dal lato tecnico, in cui senza dubbio si trova un merito grandissimo, e tale che Raffaello stesso volle appositamente recarsi a Pisa per farvi i suoi studi, ed il Vasari non trovando altre parole per farci comprendere le straordinarie bellezze di quei dipinti, ce l'à descritti come un'opera terribilissima, e da mettere paura a una legione di pittori. La copia delle idee con le quali l'artefice rappresenta quelle storie, la verità, l'anima, la vità, che à infuso nelle azioni e nei volti di quei personaggi, la varietà che regna in tutte le parti del componimento, la grandiosità dello stile, il talento della composizione, la vastità delle architetture, la vaghezza dei paesi, la facilità e l'ampiezza dei panneggi,

la vivacità, la lucentezza ed il gusto del colorito, l'intelligenza degli scorti e della scienza anatomica, e tanti altri pregi che vi si colgono a piene mani, rendono questa gigantesca opera affatto meravigliosa.

Una delle più belle di queste storie è quella che rappresenta l'ubbriachezza di Noè, ove son considerazioni di tale rilievo, che di certo pochissime volte accade trovare le medesime nelle altre pitture di quel tempo. In mezzo due graziosi nepotini vedesi il santo patriarca, il quale gode del lieto spettacolo che offre la sua famiglia che intorno a lui è intenta alla vendemmia. Due dei suoi figli sono in atto di cogliere le uve che pongono nei canestri, e quello che tenendosi con una mano alla scala su cui è salito, e ne porge una cesta alla madre, è così naturale nella sua mossa, che sembra affatto simile al vero; tanta verosimiglianza ànno parimenti nelle loro mosse le tre nuore di Noè, una delle quali porta sul capo una paniera carica di uve, un'altra sta per riceverne una forse da suo marito, e la terza è in atto di versarle nel tino, dentro il quale è il robusto Sem. Nulla può vedersi di più svelto, di più animato, di più naturale di questa figura, che nudata nelle gambe, e con le mani ai fianchi, con bell'aria e leggiadria di volto, sta a pigiare le uve. E oltremodo ammirabili sono quei due fantolini seduti a terra, che impauriti per un cane che abbaia verso di loro, si stringono l'uno all'altro e mostrano nelle loro mosse, specialmente quello che è più vicino al cane, una naturalezza meravigliosa. Nel mezzo vedesi riunita tutta la famiglia, e chi di essi à un calice, chi una coppa di vino in mano. A destra giace disteso a terra, tutto nudo, Noè ubbriaco, e lì presso è Cam che

lo deride, Jafet che mostra curiosità e vergogna, mentre Sem preso il mantello e camminando all'indietro sta per coprire la nudità del genitore. Sono pure all'intorno Sara e le sue nuore, una delle quali facendo sembianza di vergognarsi, si nasconde il viso con la mano, guardando tra un dito e l'altro.

Segue a questo quadro di stile veramente grandioso quello ove il Gozzoli rappresentò la maledizione di Cam, e qui è un loggiato di magnifica architettura, un paese assai bello, e figure di bel garbo, di tal grazia e naturalezza, che si prova un diletto grandissimo a vederlo. Il gruppo della madre che acconcia i capelli della sua bambina, quello della donna che sorregge fra le braccia il suo fantolino, sono espressivi e graziosi sopra ogni dire. Quindi è la fabbricazione della torre di Babele, e in questo quadro il pittore à introdotto un grandissimo numero di popolo per ammirare quell'ardito e superbo edificio: un' immensità di operai si affatica in varii modi, e chi di loro prepara la calce, chi la porta sul capo, chi lavora, e chi aiuta sollevare grossi capitelli di pietra, mentre Nembrot seguito da molti magi e ministri sembra inorgoglirsi alla vista di quella grandiosa e vastissima mole.

Questo quadro è il meglio conservato tra tutte le pitture di Benozzo, il quale dipinse nella seguente storia gli adoratori dell'idolo di Belo, con Nino in trono in atto di perdonare due colpevoli, e Abramo che scampa illeso dalle fiamme, ove era stato gettato, per non essersi voluto prostrare dinanzi l'idolo. Effigiò poi Abramo e Lot che sembrano escire da Babilonia, e l'apparizione di Dio che promette al santo patriarca d'eleggerlo capo del suo

popolo diletto. Nella composizione che segue, vedesi Abramo vittorioso degli Assiri, cui egli, mettendo in fuga disperata, libera Lot e i re di Sodoma, che dall'altro lato veggonsi avvinti da catene e fatti prigioni. Espresse poi Agar che si diparte da Abramo, l'angelo che ordina alla schiava punita da Sara di ritornare a casa, e i tre angeli che annunziano al patriarca, che dopo un anno Sara sarebbe divenuta madre.

Meravigliosa sopra ogni dire è la rappresentanza dell'incendio di Sodoma, nella quale tutto è sì perfettamente condotto, che non v'è parte, la quale non meriti d'essere particolarmente osservata. Il terrore, la speranza, la rassegnazione, la disperazione, e tutti gli altri affetti che può presentare un popolo che viene divorato dal fuoco, sono significati con una energia, con una verità che fa restare meravigliati. Chi precipita giù dall'alto, chi è arso dal fuoco, chi cerca salvarsi, chi fugge, chi implora dal cielo il perdono, tutto in una parola è immaginato ed eseguito nella maniera la più stupenda per rendere sempre più tristi e terribili gli effetti di quella tremenda e spaventevole scena. Vi è poi una varietà di mosse e di atti e di scorci, una sì gran copia di figure, una intelligenza nei nudi e nelle architetture, un movimento nella benintesa composizione, e gruppi si bene ideati, che nulla più. Bellissimo sopra tutti è il gruppo di Lot con le sue figliole; la loro naturalezza è sorprendentissima: e non meno ammirabile è dall'altro lato la figura del sacerdote, che, non osando implorare dal cielo pietà per la città, su la quale piove dall'aria il fuoco distruttore, rassegnato nella sua estrema angoscia, con le mani giunte e gli occhi chinati,

aspetta che su lui piombi ancora la giusta punizione di Dio.

E affetti bellissimi si ammirano ugualmente nel quadro del sacrifizio d'Abramo, nell'altro ove è la nascita di Giacobbe e d'Esaù, non che in quello che rappresenta le nozze di Giacobbe con Rachele, l'incontro di Giacobbe con Esaù e il ratto di Dina. Segue poi l'innocenza di Giuseppe, e quando si fa riconoscere dai suoi fratelli, quindi la nascita e i primi prodigi di Mosè, il passaggio del mare Rosso, Mosè che riceve da Dio le tavole della legge, la verga di Aronne e il serpente di bronzo, la caduta di Gerico, il gigante Golia e varii altri fatti che sono in grandissima parte periti; e fra questi la storia del viaggio della regina Saba, della quale il Rosini à dato un intaglio tratto da un antico disegno colorito, che si conserva nell'Accademia delle Belle Arti di Pisa, e che, secondo alcuni, è il disegno originale fatto dallo stesso Gozzoli. Sopra un magnifico cavallo riccamente bardato, vedesi assisa la regina, le di cui sembianze ispirano grazia e maestà: un infinito numero di cavalieri e di dame, ancor essi a cavallo, le fanno il più grandioso e ricco corteggio, paggi e scudieri a piedi, e mille altre persone di seguito popolano questa ricca e copiosa composizione, nella quale l'immaginazione dell'artefice brilla nell'immensa varietà delle figure, delle mosse, degli atti, delle vesti, dei cavalli, dei cammelli, degli elefanti, che in nuove e svariate guise fanno parte di questa strepitosa istoria, ove è ancora un ridente ed ameno paese, che maggiormente abbellisce questa rappresentanza, di cui grandemente deploriamo la perdita.

Quelle che tuttavia ci rimangono, sebbene pure in

varii luoghi già guaste, sono ugualmente capaci a somministrarci l'idea del merito grande di questo artefice, il quale su tutti i suoi coetanei ebbe il vantaggio d'avere saputo ricongiungere nella più bella guisa la parte tecnica, e la parte psicologica dell'arte; alleanza che era necessaria onde rappresentare convenientemente i fatti della vita dei patriarchi, che sino allora non erano stati messi in scena con quei mezzi d'esecuzione così inoltrata come apparisce in queste classiche opere di Benozzo. Egli conciliò in un modo mirabile la forma ed il concetto, ed à risoluto così il problema che a molti sembra irrisolubile. È vero che nel suo disegno, generalmente parlando, non v'è grande correzione, ma niuno negherà che negli affreschi del Camposanto pisano, il Gozzoli è più corretto che altrove; e converrà ancora che fa meno uso di oro, e mostra una ricchezza d'ornamenti architettonici, tale bizzarria di vaghe idee, è così ameno nel paese, è così vivo animato nelle teste, così pronto nelle azioni, che parmi doversi necessariamente riconoscervi un avanzamento notabile a cui egli portò l'arte.

—Con Benozzo studiò sotto l'angelico Zanobi Strozzi, il quale, essendo della nobile e ricca famiglia di questo nome, imparò la pittura per solo diletto, e sebbene vogliasi che abbia dipinto qualche cosa, in pubblico non resta opera alcuna che gli si possa con certezza attribuire, essendosi scoperto che la tavola nella sala dell'esposizione dell'Accademia di Firenze, rappresentante la Nunziata nel mezzo, con san Martino e sant'Ansano ai lati, e molte mezze figure nella predella, non allo Strozzi, come nel catalogo è indicato, ma appartiene a Neri di Lorenzo Bicci che il dì 17 Decembre 1463 la diede finita a Ber-

nardo Gherardi per la chiesa di san Romeo. Di questo artefice si parlerà fra poco.

Pesello. — Fra i contemporanei del Gozzoli, troviamo Giuliano Arrigi, detto Pesello, il quale nel contraffare animali d'ogni specie fu espertissimo, avendoli fatti sì pronti e vivaci, da sembrare che fossero vivi. Pare che in ciò imitasse la maniera di Andrea del Castagno, del quale si parlerà in seguito, e di cui il Vasari con errore manifesto lo fà scolare sino all'età di trenta anni, mentre Giuliano nel 1390, che vuol dire ventitre anni avanti alla nascita di Andrea, era di già pittore. Che il Pesello, benchè adulto, dopo avere viste le opere del Castagno in questo genere, si dasse a imitarlo, credo che non si potrà mettere in dubbio, nel vedere come egli cammini su i passi di questo; e dobbiamo poi essere grati all'uno e all'altro, che in questa parte fecero avanzare l'arte, la quale rappresentando vivacemente i quadrupedi, i volatili e tutti gli altri animali, si trovò in possesso di altri mezzi per rappresentare con verità la natura in tutte le sue diverse produzioni.

Il Vasari dice che Pesello dipinse per il palazzo della Signoria di Firenze l'Adorazione dei Magi, la quale, come bene à supposto il Lanzi, trovasi nella galleria degli Uffizi, ed è perciò caduto in inganno il Rosini dicendo d'averla vista in Bologna presso il signor Parrassisi dal quale passò in potére di una Gaudenzi di lui nepote. Ma ciò che fa esitare d'ammettere questa tavola per opera del Pesello, si è che in essa sembra non esservi il ritratto di Donato Acciaiuoli che fra gli altri Giuliano ci aveva effigiato. C'è però chi crede che questa tavola, di cui il Rosini porta intagliata la

parte principale, sia del pennello di Masolino da Panicale.

Della tavola con Nostra Signora e due altre figure, dipinta per la chiesa di santa Maria Maggiore, quanto del Crocifisso con san Girolamo e san Francesco, come della Vergine Annunziata che Pesello aveva fatta per la compagnia e la chiesa di san Giorgio, oggi detta dello Spirito Santo, s'ignora ove si trovino; ma quella Trinità con san Zeno e sant'Iacopo che, correggendo il Vasari, aveva lavorate per la chiesa della Congregazione dei Preti, sotto il titolo della SS. Trinità, pare che si trovi in Inghilterra, ove fu vista dal Waagen nella raccolta di Young Ottley. In Firenze di questo pittore altro non esiste che un gradino con tre istorie della vita di san Niccolò nella Galleria Buonarroti, e quattro storiette in casa Alessandri, ove passarono dopo la rovina della chiesa di san Pier Maggiore nella quale trovavansi. Rappresentano la conversione di san Paolo, la caduta di Simon Mago, san Zanobi che resuscita il figlio della vedova, Totila che visita san Benedetto.

Pesellino. — Giuliano ebbe un figlio chiamato Francesco, il quale dal soprannome paterno fu detto Pesellino, e riprodusse così felicemente la maniera di fra Filippo Lippi, che se non fosse morto di trentun'anno, sarebbe divenuto un artefice assai più distinto. Il Vasari riferisce che Pesellino, il quale molto attese a disegnare, facesse parecchie tavolette per Firenze, ma pare che di lui altro non abbiamo che tre piccole istorie, che facevano parte delle cinque che componevano la predella, che egli aveva fatta sotto la tavola di fra Filippo nella cappella del noviziato di Santa Croce, da dove fu trasfe-

rita nella Galleria dell'Accademia fiorentina, ed è quella che noi abbiamo di già rammentata.

Una di quelle tre istoriette rappresenta la nascita di Gesù Cristo, il quale tutto nudo e raggiante di luce, vedesi posato a terra, e innanzi a lui è la Madre genuflessa, la quale tenendo le mani giunte, umilmente e devotamente l'adora, da un altro lato è san Giuseppe, che piegato un ginocchio, s'appoggia con una mano sul suo bastone, e tutto compreso del grande mistero divino, contempla il Figliolo di Dio. Nel vedere il poco artificio nel situare ed aggruppare le figure, la povertà di questa composizione, il luogo ove è posto il bambino, la mancanza dei pastori, e varie altre simili cose che i critici gli rimproverano, parrebbe che Pesellino fosse poco accurato nell'arte del comporre; ma sembra, come è stato bene osservato, che l'autore abbia voluto rappresentare il primo momento dopo la nascita del Redentore del mondo, quando insomma la Madre Santissima, la quale ben conosceva essere il nato bambino il Verbo Divino umanato per opera dello Spirito Santo, tosto che l'ebbe dato alla luce, il primo suo atto, come canta la Chiesa, fu quello di adorarlo. Tuttavia l'artefice avrebbe potuto essere più felice nella situazione delle figure, concatenando meglio il componimento, senza che perciò si allontanasse dal suo concetto.

Nell'altra storietta è figurata la decollazione dei santi Cosimo e Damiano alla presenza del prefetto Lisia, che vedesi assiso in trono, avente ai lati due suoi ministri, e sembra rivolto e in atto di rimproverare quello che gli sta a sinistra, il quale mostra compassionare il santo martire; mentre l'altro a destra che pare essere il capitano

di giustizia, avendo dato al carnefice il segnale dell'esecuzione, con terribile freddezza, accompagna con lo sguardo il ferro che sta per piombare sul capo del santo, il quale umilmente rassegnato, attende genuflesso con calma il colpo mortale. L'istessa santa rassegnazione apparisce sul volto del fratello, che ginocchioni rimira l'atto esecrando del fiero carnefice, e con eroico coraggio, proprio di chi moriva per Dio, aspetta che sulla sua cervice cada il tagliente brando. In questo quadretto, il Pesellino non à esattamente osservato il costume avendo messo in capo al prefetto la corona che portarono i re dei bassi tempi, e un globo in mano, emblemi che non furono certamente in uso ai tempi di Diocleziano presso i Romani: à vestito poi i due santi fratelli, malgrado il lungo loro martirio, con beretto in capo, ampii manti, e ricche toghe alla fiorentina, e non all'araba, come avrebbe dovuto fare. Il disegno non è gran cosa corretto, ma all'incontro severo è lo stile dei panneggiamenti, i quali sono condotti con tale grandiosità e bei partiti di pieghe da sodisfare qualunque critico. Ammirabile sopra tutto è la figura del prefetto, soave, leggiero e grazioso ne è il colorito, bene inteso è il fondo del quadro, ove in quelle aride rupi, sono assai bene tradotte le ardenti contrade dell'Arabia.

Nella terza storietta vedesi un miracolo di sant'Antonio che è espresso in una maniera veramente eccellente. La scena è nell'antica chiesa di Santa Croce, ove è il santo sul pergamo in atto di predicare in occasione delle esequie di un ricco signore, per sordida avarizia e per usure conosciutissimo: il suo volto appare pieno di santità, e bisogna dire che Pesellino più di qualche altro del suo tempo si tenne fedele allo scopo dell'arte cristia-

na, laonde questi tre quadretti, per santa espressione bellissimi, debbonsi annoverare fra le produzioni della scuola mistica. Questo specialmente è una cosa affatto stupenda, ed esprime il Santo che dopo avere ripetute le parole del Redentore *Ubi.... est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum,* dice ai suoi devoti che ricercassero nella cassa ove l'avaro teneva le sue ricchezze, che ivi avrebbero ritrovato il suo core; e verificato ciò, il popolo tornò in chiesa, e, come vedesi dal quadro, aperto il petto del cadavere, vide che realmente aveva mancante il core. In questo quadro si ammirano tutti i pregi tecnici che abbiamo osservato precedentemente, e parmi di più che Pesellino abbia disegnato e composto meglio che altrove; e possiamo pure affermare come nel quadro della nascita del Redentore il tipo della Vergine splende di beltà celeste, il Gesù è di una bellezza divina, ed il san Giuseppe è un vero tipo evangelico; come ugualmente in quello della decollazione dei santi Cosimo e Damiano, la devota fantasia dell'artefice si è elevata ad una regione mistica, così eziandio nella storia del miracolo di sant'Antonio, Pesellino abbandonandosi alle proprie inspirazioni religiose, à riempiuto questa scena di devozione e di riverenza in coloro sotto gli sguardi dei quali il Santo operava il prodigio.

Le altre due delle cinque storiette trovansi nel Museo di Parigi, e rappresentano l'una san Francesco che riceve le stimate, e l'altra i santi Cosimo e Damiano che apprestano soccorsi ad un infermo.

Baldovinetti. — Il Lanzi rammenta un Berto Linaiolo, del quale noi non conosciamo alcuna pittura, almeno in pubblico, poichè, secondo quello storico, lavorò

per case private, e le sue cose furono assai pregiate, specialmente nella corte d'Ungheria, nel quale regno Berto ebbe fama grande. Qualche tavola all'incontro ci avanza di Alessio Baldovinetti, artefice ragionevole, e discepolo di Paolo Uccello, come dai suoi modi di dipingere à congetturato il Baldinucci. Sembra però che imitasse ancora fra Filippo Lippi, come manifestamente si vede in quella Natività di Gesù Cristo, che Alessio, con altre cose oggi perite, dipinse con molta diligenza nel chiostro della Santissima Annunziata a Firenze. Presso le rovine di una casa l'artefice à immaginato la celeste scena, ove è la Vergine ginocchione in atto di adorare il santo Bambino: san Giuseppe, seduto e con le dita delle mani incrocicchiate al ginocchio destro, contempla l'ineffabile mistero, e dietro a lui sono due pastori che si avanzano devoti verso il Figliolo dell'Altissimo che vedesi a terra circondato di luce. L'idea della composizione di questa tavola è tratta dal quadro di fra Filippo che oggi conservasi nel Museo Nazionale di Parigi, e da questo maestro pare che abbia altresì tolto il modo di fare le rupi e le muraglie, se non che nei lontani è assai più finito, e tanto che forse eccede in precisione. Questa soverchia diligenza tornò a carico del Baldovinetti, il quale sforzandosi d'imitare con infinita diligenza le cose più minute della natura, ebbe una maniera alquanto secca e crudetta, principalmente nei panneggi. In questo dipinto che abbiamo descritto si possono sin'anco contare le fila e i nodi della paglia che coprono la capanna del bambino Gesù; e in quelle rovine di muraglie, ne fece le pietre muffate, non che logore e consunte dalla pioggia, con una pianta d'ellera che si arrampica sopra una parte di quel muro, nella quale fece

vedere i diversi toni del colore, facendo il verde del ritto delle foglie diverso da quello del rovescio, come è precisamente in natura, e dietro i pastori fece una biscia che cammina su pel muro così naturale, che nulla più. Questa pittura, oggi, specialmente nel colorito, è andata assai a male.

Ma Baldovinetti non lavorò molto, e comunque come figurista meriti lode non poca, pare che molto più valesse nell'imitare la natura inanimata, ed egli compiacevasi tanto di ciò, che introduceva sempre nei suoi quadri fiumi, piante, roccie, rami, erbe, alberi, vie, campi, prati, città e castella cui ritraeva dal vero con grande naturalezza, sicchè può immaginarsi cosa dovevano essere le storie del vecchio Testamento che aveva lavorato in una cappella di Santa Trinita, e che furono distrutte circa il 1760 per rimodernare il coro. Così perirono egualmente nel risarcimento della chiesa le altre pitture che aveva fatte in Santa Maria Nuova. Laonde di questo artefice, altro non possiamo di più annoverare che la tavola della Galleria degli Uffizi, e questa è quella che una volta trovavasi nella cappella della reale Villa di Cafaggiolo.

In questo quadro, il Baldovinetti, per far mostra di diligenza e di abilità nel ritrarre tutte le minuzie della natura, in mezzo a un verde prato, e dinanzi a una cortina di broccato d'oro attaccata ad alcuni alberi, seduta sopra un tappeto magnificamente lavorato, effigiò la Vergine col bambino disteso su le ginocchia, e in atto di adorarlo a mani giunte. Alla sua destra sono in piedi san Giovanni Battista, e i santi Cosimo e Damiano, e alla sinistra san Lorenzo, san Giorgio e sant'Antonio

abate, mentre sul davanti sono ginocchiati san Domenico, e san Francesco. Se le figure di questo dipinto non ànno rilievo, e sono debolmente colorite e disegnate, l'andamento delle pieghe, benchè un po' fitte e trite, è naturale e ben condotto, i movimenti delle persone corrispondono bene all'espressione delle teste, piene di nobiltà e devozione, e gli accessorii sono imitati con tutta quella grandissima diligenza e verità che distingue principalmente il pennello di Alessio Baldovinetti, che fu abile mosaicista, e maestro di Domenico Ghirlandaio.

— Verrocchio — Verso il medesimo tempo fiorì in Firenze il celebre scultore Andrea Verrocchio, il quale fu discepolo di Donatello, e sotto il magistero di un artefice così insigne, si avanzò tanto nella statuaria, che ne fu tenuto per vero valentuomo. Volle ancora dedicarsi alla pittura, ma in questa arte non diede quelle prove che tanto lo distinguono le sue opere di scalpello. Nondimeno molto giovò all'arte col disegno, cui conosceva da grande maestro, e se nel dipingere non fu felice, ed ebbe una maniera alquanto dura e crudetta, ciò derivò dal non avere molto maneggiato i colori. Infatti tutto ciò che ne dice il Vasari si riduce a certi cartoni di una battaglia d'ignudi, disegnati di penna molto bene, e ad altri di alcuni quadri di storie, che cominciò a colorire, ma che lasciò imperfetti. Ma di questi cartoni, e dei disegni posseduti dallo storico aretino, e fra i quali, come ci dice, erano alcune teste di femmina con belle arie e acconciature di capelli, che per la loro bellezza Leonardo da Vinci sempre imitò, non si sa quale sorte abbiano avuta; come ignoriamo ugualmente il destino toccato a quella tavola che il Verrocchio aveva

dipinto per la Chiesa di san Domenico in via del Maglio.

Vuolsi che sia passata in Alemagna, e a noi di essa altro non sia rimasto che la memoria, e un debole intaglio nell'Etruria Pittrice. Rappresenta Nostra Signora col pargoletto Gesù in grembo, e assisa in maestoso trono; ai lati del quale sono due angeli che sorreggon sospesa sul capo della Vergine la corona. A piè del trono è genuflessa santa Caterina da Siena in atto di adorazione, e ritti in piedi sono da un lato san Pietro martire, e un santo vescovo, e dall'altro san Domenico e san Giacomo. Trattandosi di dovere giudicare da una stampa, tralasciamo la parte che riguarda il colorito, e sul rimanente ci attenghiamo a quel che se ne dice nell'illustrazione, ove, oltre che il colorito stesso è detto quieto ed armonizzato, si soggiunge che se le teste non sono belle, ànno molta naturalezza e ingenuità, la disposizione e la forma delle pieghe nell'aggruppatura ànno una certa simiglianza con quelle fatte poi da Alberto Durero, e la degradazione sul piano ci fa conoscere di quanto il Verrocchio fosse avanzato negli studi della prospettiva.

La quiete e l'armonia che altri à trovato in questa smarrita tavola, non si vede però nel quadro che conservasi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, quadro della più grande importanza per l'arte, imperocchè devesi considerare non solo come l'unica opera pittorica che del Verrocchio resta in Italia, ma come l'ultimo lavoro che egli fece in questo genere, ed il primo saggio del di lui discepolo Leonardo da Vinci. Questa tavola sino all'epoca dell'assedio di Firenze si

conservò nella chiesa di san Salvi dei frati Vallombrosani, e narrasi che Leonardo ancora giovinetto, vi abbia colorito un angiolo, il quale parve assai meglio delle altre figure lavorate dal maestro; il quale vedendosi vinto dallo scolare, non volle mai più riprendere i pennelli. Questo angelo è il primo che vedesi a sinistra dello spettatore, e in quella gentile figurina non solo vi è grazia indefinible, ma delicatezza di carnagioni, diligente condotta di pennello, amabilità di tocco, e nell' insieme un gusto, un sentimento che innamora; mentre se nelle figure dipinte da Andrea, il gran disegno, l' intelligenza anatomica, il sicuro pennelleggiare ci fanno distinguere la mano maestra: la monotonia del non vago colorito, la mancanza dell' effetto generale e dell' armonia nei tuoni delle tinte, ci fanno conoscere di quanto in ciò rimanesse inferiore a Leonardo, i di cui progressi nella pittura furono di gran lunga, e senza confronto superiori a quelli del maestro, che ebbe pure sotto la sua disciplina l' artefice che ammaestrò il divino Raffaello Sanzio.

Neri di Bicci — Pria di passare più oltre, è d'uopo parlare di Neri di Bicci, figlio non di Lorenzo, come erroneamente il Vasari à creduto, ma del di lui figlio, chiamato Bicci, onde il pittore di cui venghiamo a far parola si disse Neri di Bicci, di maniera che correggendo il biografo d'Arezzo, il Lanzi e gli altri che l' ànno seguito, bisogna distinguere tre pittori diversi, dei quali il primo è quel Lorenzo di cui abbiamo parlato innanzi, il secondo è il di lui figliolo, detto Bicci di Lorenzo, nato nel 1373 e morto nel 1452, e del quale nella Galleria degli Uffizi si conserva una tavola con i santi Cosimo e Damiano, che prima vedevasi in Duomo, e tenuta

sempre per opera del di lui genitore, fin che il Gargani Garganetti non la restituì al suo vero autore, facendola collocare ove adesso si trova. Questo Bicci di Lorenzo è quello stesso che dipinse nel Duomo di Firenze quel gigantesco, ma ben proporzionato san Cristoforo, alto braccia 12 e mezzo, e che fu lodato dal Vasari per la grandissima facilità e speditezza che aveva nel lavorare a fresco, raccontando su questo proposito, che stando il Bicci un giorno a dipingere nel convento di Santa Croce, chiamato a desinare dal Guardiano quando aveva cominciato una figura, rispose..... fate le scodelle che io faccio questa..... e vengo.

Il terzo pittore di questa famiglia è Neri figlio di Bicci di Lorenzo, nato nel 1419, e morto non di trentasei, come per errore à scritto il Vasari, ma di sessantasette anni, trovandosi in un documento, presso l'Archivio delle Corporazioni religiose soppresse, d'avere nel 1486 avuta sepoltura nella chiesa del Carmine (1). Da ciò risulta, che, da padre in figlio i Bicci, sottratti gli anni dell'adolescenza del primo, esercitarono la pittura per lo spazio di un secolo, e tutti tre in ordine del tempo, pare che ottenessero dei successi felici. Si è visto qual merito avesse Lorenzo, che è il primo pittore di questa famiglia, si è accennato ancora come il di lui figliolo Bicci ardisse ingrandire le proporzioni delle figure, e con buon metodo dipingesse quella tavola della Galleria fiorentina; e si vedrà che Neri fu sì valente dipintore che il Cenacolo da lui dipinto nel Refettorio del monastero di San-

(1) Della ultima cena di Cristo con gli Apostoli pittura a fresco nel Refettorio di S. Onofrio detto di Fuligno, attribuita a Raffaello d'Urbino, illustrazione con documenti fatta da G. Gargani Garganetti.

t' Onofrio detto di Fuligno in via Faenza a Firenze, è stato da alcuni attribuito a Raffaello di Urbino.

Ma prima di venire all'esame di questa tanto ardua questione, noi vogliamo ricordare altre pitture di questo artefice, il quale non è stato così dozzinale, come altri l'ànno creduto, forse per dare più valore alla loro opinione opposta a quella che fa il Neri autore di quel Cenacolo. La Galleria dell' Accademia delle Belle Arti possiede parecchie tavole di questo pittore, e benchè non sieno tutte collocate al posto come le altre, tuttavia se ne trovano varie, esposte al giudizio del pubblico, ed una è quella che vedesi nella sala dell'Esposizione di quell' Accademia, nella quale è rappresentata Nostra Donna col bambino Gesù in grembo, seduta sopra un trono magnificamente ornato, con santa Lucia e santa Margherita da un lato, e santa Caterina e sant' Agnese dall'altro. Vuolsi che sia parimente di Neri, poichè si trova registrato nel suo libro di ricordi, esistente nella Galleria degli Uffizi, quella tavola che trovasi nella medesima sala, senza nome, e segnata col N. 5; in essa è figurata la Madonna sedente in trono col suo pargoletto ritto in piè sulle sue ginocchia, il quale, con ingenuità affatto infantile, pone la mano sinistra nel seno della madre, a destra è san Benedetto e san Lodovico vescovo, a sinistra sant'Appollonia, e santa Caterina.

Già potremmo indicare molte altre tavole esistenti nelle diverse chiese di Firenze, ma per non troppo dilungarci, scegliamo di ricordare quella della cappella del Sacramento nella chiesa di san Niccolò, rappresentante una Trinità con i santi Giovanni e Lorenzo da una parte, e dall' altra san Francesco e san Leonardo. E

giova pure al nostro assunto rammentare la tavola che si vede nella sagrestia della chiesa di santa Felicita, e che per errore è stata creduta di Spinello Aretino. Vi è figurata santa Felicita seduta in trono con la palma nella destra, e un libro nella sinistra, avente attorno i suoi sette figli martiri, tutti in piedi, e vestiti secondo il costume del secolo decimoquinto. Questa tavola benissimo conservata, è della migliore maniera di Neri, e, forse più di qualunque altra, può venire in aiuto per iscoprire l'analogia che passa fra questa pittura e il suddetto Cenacolo. Con ciò noi non intendiamo affermare assolutamente che l'affresco del Refettorio di Fuligno sia indubitatamente opera di Neri di Bicci, ma indichiamo ai nostri lettori la via, ond'eglino con i propri occhi possano istituire dei confronti precisi, e quindi darne quel parere che la loro convinzione e la loro imparzialità gli suggeriscono. Certo che chi non è affatto predominato dall'idea raffaellesca, o che totalmente rifugge dall'assegnare a Neri questo affresco, scorgerà in quei dipinti, lavorati quando Neri non era in pieno possesso dell'arte, quanto basta per formarsi un giusto criterio in favore di questo artefice, e rinunciare l'opinione raffaellesca; tanto più che in favore di Neri esistono dei documenti autografi, contro l'evidenza dei quali parmi che non si possa resistere.

E perchè il confronto che i nostri lettori potranno fare, sia in parità di condizioni, o a meglio dire sia istituito fra opere della medesima specie, rammentiamo il bell'affresco che Neri dipinse nel 1454 nel chiostro di san Pancrazio, oggi Uffizio dell'Amministrazione del Lotto. Rappresenta dentro una finta cappella rotonda

riccamente ornata, con la volta d'azzurro stellata, san Giovanni Gualberto assiso in un sontuoso trono, tenendo la croce nella destra, ed un libro aperto nella sinistra; e ai suoi lati sono ritte in piè dieci figure di santi e beati dell'Ordine, e a piè del Santo è genuflesso un abate del monastero, opera condotta con tale buon metodo di disegnare, comporre e colorire, atteggiare ed animare le figure, che ben chiaro si vede quanta utilità e vantaggi gli recassero le epere dell'Angelico, di Masaccio, e di fra Filippo cui egli naturalmente dovè studiare. Questa opera, a mio parere, è una delle migliori che Neri abbia fatto, quella che fa la più chiara fede del suo valore, e sebbene in alcuni dipinti fatti posteriormente non si scorgano i medesimi pregi, ciò non vuol dire che egli non fosse un valentuomo, imperocchè, quando volle, seppe veramente comparire tale. D'altronde avremo molte volte occasione di rilevare, che spesso un grande pittore à lavorato inferiormente a sè stesso, e senza recarne molti esempi, ci bastino le pitture di Guido Reni, le quali confermano pienamente quel che si è detto.

E venendo a Neri, troviamo nel suo diario notato, che sette anni dopo di questo affresco, tolse a dipingere in fresco un Cenacolo con l'Adorazione nell'orto, nel Refettorio dell'antico monastero di Sant'Onofrio; la quale opera sino al 1845 era da pochissimi conosciuta, e da questi stessi non apprezzata, e se ne ignorava eziandio l'autore. Ma non appena fu in quell'anno scoperta al pubblico giudizio, che varie furono le opinioni che ne riportarono gl'intelligenti, e chi la giudicò del Perugino, chi la credè del Pinturicchio, o almeno come una pittura in cui insieme campeggiassero i principii della scuola

fiorentina e peruginesca; altri poi la credettero affatto della scuola fiorentina, e quasi inclinassero a credere che fosse pittura di Domenico Ghirlandaio, altri di Raffaello di Urbino, e fra tanta disparità di pareri, vi fu pure, basandosi sopra documenti, e su la maniera con cui è condotta, che fosse un'opera di Neri di Bicci.

Niuna cosa ci riesce così ardua, quanto il dovere discutere questa questione, che presenta tante gravi difficoltà; vie più che seguendo la nostra convinzione, dobbiamo combattere l'opinione di coloro che sostengono essere questo affresco uno dei primi lavori del giovine Raffaello Sanzio, il quale, come essi ànno preteso di scoprire, l'eseguì nel 1505. Questa data, ed il nome del grande Urbinate, non in caratteri romani e interamente, ma in sigle, si legge nello scollo della veste di San Tommaso, e dalle lettere, ancora mezze guaste, RAP VR — ON MD — V, si è creduto leggere RAPHAEL VRBINAS ANNO MDV. Su queste sigle, ed ancora su i pregi dell'opera è fondata l' opinione di coloro che vi veggono il pennello dell' immortale pittore di Urbino.

Non mi valgo che con simili nessi capricciosi tutti i quattrocentisti ornarono in oro le bordure delle vesti delle loro figure, finchè non furono tolti via pel primo da Domenico Ghirlandaio, nè che l'autore del Cenacolo in discorso li adoperò non solo nel san Tommaso, ma anche nelle vesti delle altre figure, di maniera che quelle lettere frammischiate di rabeschi servissero di ornato; bensì mi rivolgo a esaminare, se mai Raffaello abbia usato nelle sue pitture celare il proprio nome sotto le surriferite sigle. Sin' ora a niuno è riescito ritrovare un quadro, anco fra quelli della sua prima età, in cui l'Urbi-

nate indicasse il suo nome nel modo che vedesi nella figura di san Tommaso, e nella Madonna di casa Connestabili, nella Vergine delle rose al Vaticano, nel quale quadro si crede che dipingesse anco il Pinturicchio, e nel Gesù Cristo crocifisso presso il principe Gallitzin, opere fatte da Raffaello quando ancora frequentava la scuola di Pietro Perugino, non si trova alcun segno, o iscrizione di sorta che indicasse il nome dell'autore. Il quale ove credè porre il suo nome, tanto nei quadri eseguiti prima, come in quelli fatti dopo del 1505, lo scrisse senza rabeschi, senza sigle, e interamente in lettere romane, cioè RAPHAEL PINSIT, come si vede nello sposalizio della Vergine della Galleria di Brera a Milano, nella Sacra Famiglia della reale Galleria di Monaco, nella bella Giardiniera del Museo del Louvre a Parigi, e così in varii altri quadri che dipinse dopo che escì dalla scuola del Perugino. Or essendo ben noto che quelle sigle furono adoperate dai quattrocentisti per ornare le vesti delle loro figure, e costando che Raffaello non se ne valse mai, non dico per nascondere il proprio nome, ma nemmeno per farne quell'uso stesso dei pittori dell'epoca antecedente a quella in cui egli fiorì, parmi che la prova delle lettere sia affatto insussistente per attribuire validamente a Raffaello questo affresco.

D'altronde quella pretesa data del MDV, nella quale si è cercato d'indicare l'anno in cui Raffaello eseguì quello affresco, si oppone formalmente al fatto, avvegnachè la prima venuta del Sanzio in Firenze avvenne nel 1504, e vi si trattenne sì poco, che in quel brevissimo tempo di sua dimora, ad altro non vi comparve, che ad ammirare e studiare le classiche produzioni della

scuola fiorentina, che per lui erano affatto nuove. Partito dopo poco per suoi affari, non potè più nel seguente anno 1505 tornare nuovamente in Firenze, imperocchè fu in quell'anno occupato in Perugia a dipingere la tavola della cappella Amidei in san Fiorenzo, che oggi trovasi in Inghilterra nella collezione del duca di Marlborough nel palazzo di Blenheim, e nell'affresco di san Severo, che Raffaello non à potuto finire sì presto. Il tempo che egli à dovuto impiegare per compiere queste due opere, non gli poteva di certo permettere, che dentro il medesimo anno si recasse in Firenze a dipingere il detto Cenacolo di via Faenza. L'affresco solo della cappella di san Severo bastava perchè frattanto non pensasse a fare altro, avendovi figurato il Redentore in gloria con Dio Padre e alcuni angeli attorno, e sei santi a sedere, cioè tre per parte, come san Benedetto, san Romualdo, san Lorenzo, san Girolamo, san Mauro e san Placido. Che queste due opere sieno state fatte da Raffaello dentro il 1505, si rileva dalla iscrizione che vi à lasciata, ove si legge il suo nome e l'anno suddetto. Ecco dunque che il Sanzio non potè avere condotto nel 1505 in Firenze un lavoro che per la sua estensione in larghezza, quasi braccia quattordici, e per la sua elevazione in altezza, presso che sette braccia, richiedeva del tempo a ultimarsi, e questo tempo pare che mancasse a Raffaello in quell'anno.

Oltre a ciò, nè il Vasari, nè Francesco Albertini medesimo che stampò il suo memoriale delle cose artistiche di Firenze nel 1510, nè gli altri che scrissero verso quel tempo, rammentano per nulla questo Cenacolo, che ove fosse stato dipinto da un sì grande mae-

stro, ne avrebbero tutti fatta menzione; e all' Albertini poi non poteva essere ignoto, e come contemporaneo del Sanzio, e, quel che importa più, come confessore di quelle monache. È vero che anch' eglino non ricordano il lavoro di Neri, ma come ognun vede bene, era assai più facile che rimanesse sconosciuta un' opera eseguita in un tempo più lontano, in un luogo di clausura, e da un artefice della sfera di Neri di Bicci, anzi che quella del più grande dipintore del mondo, il quale in Roma aveva con le sue sublimi creazioni fatto stupire quanti mai accorsero a vederle. E bisogna notare che la vita di Raffaello è stata scritta da storici valentissimi, i quali, non mancando di profonda critica, e di intelligenza di cose d'arte, ànno cercato con ogni cura e diligenza grandissima mettere in chiaro tutti i particolari della vita di questo meraviglioso artefice, e con studi pazienti, con larga erudizione, e con documenti luminosi, ànno fatto conoscere tutte le opere di quel principe della pittura. Tuttavia nè Quatremère de Quincy, nè il tedesco Passavant, nè altri, fra tante indagini accurate, fra tanta scrupolosità di ricerche, ànno mai, non dico ritrovato, ma neanche sospettato, che Raffaello abbia dipinto un Cenacolo nell'antico Monastero delle monache di sant' Onofrio a Firenze.

Ma quello che più d'ogni altra ragione risolverà la questione, che il Cenacolo di via Faenza non è un lavoro del Sanzio, sarà l'esame e le osservazioni che ognuno potrà fare sul medesimo. Confrontando tutte le pitture fatte dal grande Urbinate nell'epoca che precedè la sua andata a Roma, si vedrà manifestamente uno stile, che per la sua sottigliezza e diligenza studiata, differisce sensibil-

mente da quello ardito, largo e franco del Cenacolo di Fuligno. Raffaello finchè non fu chiamato da Bramante a Roma, seguì sempre rigorosamente la maniera di Pietro Perugino, alquanto secca, timida, e condotta con grande amore e infinita diligenza, piena di grazia e di eleganza, di gentilezza, di candore e di soave venustà; laddove nello affresco di sant'Onofrio, tutto si può lodare fuori che questa grazia e questa squisitezza raffaellesca, la quale manca interamente, e al pregio di un precisissimo disegno, e di un bel colorito, va consociato quello di uno stile ampio, ardito e risoluto, che si desidera nelle prime opere del Sanzio.

Se si eccettuino poche teste, cioè quella del Redentore, di san Giacomo minore, e quella di Giuda, le altre non meritano veruna particolare ammirazione, e generalmente sono tutte grosse, e a mio parere mancano di quell'espressione e di quel sentimento, che ognuno cercherebbe negli apostoli di Gesù nel momento che intesero proferire dalle di lui labbra le dolorose parole, *io vi dicò, uno di voi mi tradirà.* Eccettuati quelli che siedono accanto del Redentore, gli altri non si mostrano punto agitati, le loro fisonomie, e i loro movimenti non palesano nè sorpresa, nè sdegno; anzi san Tommaso continua a versare il vino nel bicchiere, e san Taddeo, san Simone, san Filippo e san Giacomo minore, che sono assisi alle due estremità della tavola, non cessano di trinciare le vivande, o d'accostare il calice alla bocca, come se le parole di Gesù non fossero piene di amarezza e di dolore. E non solo poi i tipi delle teste di questo Cenacolo in nulla arieggiano quelli dello sposalizio di Maria, dell'affresco di san Severo, e dell'Incoronazione della Vergi-

ne, ma la composizione medesima è tale da non potersi attribuire a Raffaello, il quale, benchè ancora giovine, ma grande d'ingegno, non avrebbe tenuto l'antico metodo dei quattrocentisti, non avrebbe nel tempo medesimo rappresentato il Signore a fare orazione nell'orto, mentre era in cena con gli apostoli, nè avrebbe fatto il san Giovanni privo totalmente d'espressione, tanto che sembra piuttosto dormiente, anzi che svenuto, e poi inclinato su la tavola, col capo protratto sin'anco avanti al Redentore, nè avrebbe dato agli Apostoli l'aureola della santificazione.

Raffaello che era stato in Firenze, ed aveva ammirato e studiato profondamente le classiche creazioni di Leonardo da Vinci, di Fra Bartolommeo, e degli altri grandi della scuola fiorentina, egli insomma che aveva dipinto il prezioso quadro dello sposalizio di Brera, egli che in ogni sua opera mostrò sempre nuovi progressi, non poteva di certo tornare indietro, dipingendo il Cenacolo di sant'Onofrio, ove non c'è veruna maestria nelle pieghe delle vesti, niuna scelta di tipi, e senza espressione, gli atti delle figure sono disconvenienti, e la composizione tiene affatto del vecchio modo dei quattrocentisti, e in gran parte conforme a quella fatta dal Ghirlandaio nel refettorio della foresteria di san Marco a Firenze. Oh Raffaello avrebbe fatto altrimenti! viepiù che Leonardo da Vinci aveva sin dal 1498 compiuto il suo famosissimo Cenacolo, dal quale il divino Urbinate, che non poteva ignorarlo, avrebbe presa norma sicuramente. Infatti quando egli nelle logge del Vaticano dovè figurare il medesimo soggetto, fu sì nuovo nella composizione, da non mettersi in confronto con quello di via Faenza. Qui

le figure sono disposte sopra una linea, e nel modo tenuto da Giotto nel refettorio di Santa Croce, e sì in questo di Raffaello, come nell'altro del vecchio maestro fiorentino, san Giovanni è piegato sopra la tavola svenuto, e Giuda è sul dinanzi della medesima, separato dagli altri. All'incontro nella composizione del Vaticano, i personaggi sono disposti attorno di una tavola quadrata, vista da un angolo, ed in quell'altra disegnata da Raffaello per l'intaglio di Marcantonio, e conosciuta sotto nome della Cena dai piedi, perchè veggonsi i piedi di Gesù e degli apostoli sotto la tavola, le figure sono ordinate a norma del metodo tenuto da Leonardo da Vinci. Confrontato questo disegno del Sanzio col Cenacolo del Monastero di sant'Onofrio, anco a chi è totalmente ignaro dell'arte, il modo di comporre usato da Raffaello apparirà sensibilmente diverso da quello dell'artefice che dipinse nel refettorio di Fuligno, ove non c'è verun'arte d'aggruppare, vi regna la più monotona simetria, ed invano nelle movenze delle figure si ricercherebbe alcun contrasto di parti. Se l'affresco in discorso fosse realmente una produzione di Raffaello, la critica avrebbe avuto assai poco da rilevare, e il più che gli avrebbe potuto notare sarebbe stata una certa secchezza di stile cui egli ritenne, finchè non si emancipò dai modi con i quali era stato educato nella scuola peruginesca. Or queste reminiscenze della sua prima educazione artistica in questo Cenacolo non appaiono più, e la magistrale condotta dell'ardito e sicuro pennello, è la caratteristica di questo lavoro, il quale d'altronde manca di quella singolare disinvoltura e di quella ineffabile grazia che Raffaello sparse nelle fisonomie, negli atti, nelle mos-

se, nei panni, nelle positure, insomma in tutte le parti delle sue figure; grazia che egli mostrò sin dalle sue prime opere, e in quelle che fece poscia in Roma, lavorando con ardimento, facilità e risoluzione di pennello sì grande, che mai altro artefice à saputo riunire così meravigliosamente il pregio della grazia e quello di uno stile grandioso ed energico.

Or se l'esecuzione tecnica del Cenacolo di Fuligno, la grandiosa maniera con la quale è condotto, i tipi delle figure, il metodo della composizione, il piegare dei panni, e tutto altro che abbiamo osservato, ci conducono a dovere ritenere una opinione affatto contraria a quella che attribuisce questo dipinto a Raffaello, chi mai dunque ne è l'autore? Abbiamo accennato precedentemente che fra i tanti pareri emessi quando questo affresco fu esposto al pubblico, vi è quello che lo assegna a Neri di Bicci, ed alcuni furono indotti a preferire questo giudizio da un passo del Vasari, dal quale risulta che la famiglia di Bicci lavorò nel Monastero di Sant'Onofrio, e scorgendo una certa simiglianza fra la pittura del refettorio e gli altri dipinti che di Neri si trovano in Firenze, arguirono, che questo artefice fosse l'autore del Cenacolo. Altri poi (1) avvalorarono ciò, coll'esibire un documento autografo dello stesse Neri di Bicci, tratto da un diario ms. di esso Neri già della famosa libreria Strozziana, e descrivente l'ultima Cena del Redentore, rappresentata nelle dimensioni, nella composizione medesima, e negli ornati, come appare nel Cenacolo di Fuligno.

(1) Ved il citato opuscolo del Gargani Garganetti.

Per procedere regolarmente, e fare in modo di ricondurre il vero alla storia, è d'uopo primieramente indagare quale dei tre Bicci potè avere dipinto nel Monastero di Fuligno. Il dato più certo e sicuro per ammettere o escludere chi di loro sia stato occupato negli affreschi dei quali parla il Vasari, sarà l'epoca precisa della loro morte, dalla determinazione della quale sarà facilissimo venire a capo del nostro assunto. Il biografo aretino, confondendo il loro nome, e per non avere avuto notizie esatte della loro vita, à attribuito le opere di uno a un altro, e dicendoci pochissimo di Bicci, e poco di Neri, cui egli, per errore, dice morto di trentasei anni, à assegnato la maggior parte delle opere da lui conosciute al maggiore di loro, cioè a Lorenzo di Bicci. Così egli fa dipingere a questo il tabernacolo sul canto delle medesime monache di Fuligno, e Nostra Signora e alcuni santi nella facciata della chiesa di quel Monastero. Or nè queste pitture, nè le altre rammentate dal Vasari nel Monastero di Sant'Onofrio come opere di Lorenzo, possono assegnarsi a questo artefice, essendo egli di già morto da due anni, quando in Firenze nel 1429 si aprì il Monastero. E pare che neanche possano attribuirsi a Bicci, non trovandosi nessun documento, o circostanza da indurci a credere che ei ne fosse l'autore, sicchè è presumibile, dopo il passo vasariano, che quel tabernacolo, oggi perito al pari delle altre opere, sia stato lavorato da Neri di Bicci.

Or come è probabile che Neri dipingesse nella facciata della chiesa di quel Monastero, è sembrato probabilissimo che avesse anco operato il Cenacolo nel refet-

torio, tanto più, che da un ricordo di esso Neri (1) si rileva, che il dì 7 Agosto del 1459 prese a dipingere nel refettorio vecchio, che poi fu capitolo, e oggi sembra essere il parlatorio delle educande di questo convento, un crocifisso a fresco in figure grandi al naturale, e a piè la Vergine Madre, san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena, con aureola a oro in campo azzurro. È vero che questo affresco non corrisponde esattamente al ricordo di Neri, veggendovisi aggiunte molte altre figure, delle quali nel detto ricordo non si fa menzione, ma è da presumersi che l'artefice mettendosi all'opera, ne ingrandisse la composizione, e che poi egli dimenticasse di prenderne appunto nel suo diario. Infatti, oltre quelle figure che abbiamo rammentate, vi è anche un san Francesco genuflesso dinanzi alla croce, e più due angeli per parte in atto di raccogliere il sangue che spiccia dalle ferite delle mani, e poi santa Chiara, san Giovanni Battista, san Girolamo e san Lodovico vescovo di Tolosa; e sebbene quest'opera, in qualche parte malconcia, sembri inferiore e di uno stile men largo di quello del Cenacolo, tuttavia ciò non pare che sia una ràgione valevole per negare a Neri di Bicci l'affresco in disputa, tanto perchè la Crocifissione è un'opera anteriore alla Cena, quanto ancora chè in quel lavoro egli abbia potuto essere nella più grande parte, aiutato da qualche artefice di un fare più debole e meno inoltrato; come ancora per riscontrarsi nelle teste oltre varie caratteristiche proprie del Neri, il medesimo tipo di quelle del Cenacolo, secondo che è parso ad alcuni.

(1) Ved. pag. 12 del citato opuscolo del Gargani.

Ma sia o no questa crocifissione quella che adesso si vede nel parlatorio delle educande, l'opera nella quale verte la grande e difficile questione è ben altra, e ad essa noi dobbiamo rivolgerci, e portare, per quanto ci sarà possibile, più accuratamente le nostre considerazioni. È un fatto ben provato da un documento autografo (1), che nel 1461 le monache del Monastero di Fuligno diedero a Neri di Bicci la commissione di dipingere, nel refettorio fabbricato in quell'epoca nel pian terreno, un Cenacolo con in lontananza, ove si schiude la campagna, l'orazione sul monte degli olivi, e rappresentato nella medesima composizione, nelle stesse dimensioni e ornati come si vede al presente; e questa particolare coincidenza di luogo, questa singolare corrispondenza di dimensioni e di composizione, autenticata dal ricordo di Neri, sembra essere la più brillante e incontrastabile prova, che realmente questo artefice sia il dipintore del Cenacolo in discorso. Niuno potrà contradire che dal documento citato si rileva come in origine questo bello affresco sia stato affidato al pennello

(1) Fogl. 76 — MCCCC lxj.

Sabato, adi 20 di Marzo 1461.

Richordo chel sopra detto dì Jo Neri di Bicci dipintore o tolto adipigniere dslle monache del Munistero di fulignio dalla porta a faenza una facca di refettorio nella quale o fare la cena degliapostolj e di sopra mess domenedio quando adora nellorto chonuno fregio datorno la quale facca espazio E di sopra tondo dalteza di Bracca 6 1/2 in circha E di largheza di Bracca 13 1/2 in circha meta tute lechorone doro fine e gli ornameti e dazuro di magnia dove achadessi e chosi di tutto fornito di buonj cholorj amme ispesa ne do avere dachordo Fior. 24 di sngello posto che dean dare a libo S.° D. a 36 . . . . Fior. 24

di Neri, e l'esatta corrispondenza che passa fra la pittura ed il ricordo summentovato non lascerebbe dubbio alcuno che anco di Neri ne sia l'esecuzione. Questo però è quello che alcuni vogliono negare, imperocchè osservando questo affresco nella parte tecnica, si vede che il dipintore aveva grande pratica dell'arte e uno stile grande e largo, il che particolarmente si oppone, secondo quelli, all'opinione che ascrive quest'opera a Neri, il quale fu un artefice mediocre, e confuso nella turba dei giotteschi.

Questa tuttavia non parmi punto una ragione plausibile, avvegnachè noi possediamo alcuni dipinti di Neri nei quali egli appare ben'altro artista di quello che ce lo presentano i sostenitori dell'opinione raffaellesca. Parlando di Lorenzo di Bicci, abbiamo rivendicato al di lui nepote Neri la storia della facciata della chiesa di sant'Egidio, che meritò essere disegnata dall'egregio artista Pietro Benvenuti per l'intaglio che ne diede il Lastri nell'Etruria Pittrice. In questo affresco, come si è visto, il pittore à già liberamente varcato il limite dei giotteschi, e con una maniera larga, che non ebbero i seguaci del vecchio grande maestro fiorentino, colorì quelle figure piene di vita nelle fisonomie, e di moto negli atteggiamenti. Si è visto del pari, che l'affresco in S. Pancrazio tuttora esistente appartiene alla serie delle produzioni di Neri, il quale aveva ancora, con tanto incremento dell'arte, dipinto il mirabile affresco nella chiesa del Carmine, il quale sarebbe bastato a farci conoscere quei medesimi mezzi con i quali pare che dipingesse il Cenacolo del Monastero di sant'Onofrio.

D'altronde è moralmente inverosimile che Neri di

Bicci il quale, dipingendo nella cappella Lenzi nella chiesa d'Ognissanti la tavola dell' altare e alcune storie della Vergine, oggi perite, aveva al pari di Domenico Ghirlandaio, vestite le figure secondo il costume del tempo, e che fu indirettamente tanto lodato dal Vasari per l'opera della facciata di Sant'Egidio, e per l'affresco della chiesa del Carmine, che doveva essere cosa stupenda, ritenesse ancora il fare giottesco, egli che sopravvisse quarantatrè anni a Masaccio, fu contemporaneo di Benozzo Gozzoli, del Ghirlandaio, ed amicissimo di Fra Filippo Lippi, e quando niente altro la vista degli esempi loro l'avrebbe sicuramente ricondotto nella moderna maniera, cui egli, come abbiamo visto, possedeva assai sufficientemente. È anco inverosimile che un artefice morto oltre la seconda metà del secolo decimoquinto fosse il solo che ancora seguitasse nei modi della vecchia scuola giottesca, quando i minori artisti se ne erano di già allontanati, e che vivendo in mezzo ad artefici distintissimi non cercasse di rimodernarsi. E se mi si dirà che la composizione del Cenacolo è quasi identica a quella di Giotto, ciò non sarebbe mica una buona ragione per conchiudere che l'esecuzione non sia di Neri, imperocchè il metodo di disporre le figure sopra una linea, col san Giovanni inchinato su la tavola, e Giuda separato dagli apostoli, durò in tutto il secolo decimoquinto, era la composizione, diciamo, di convenzione per simili soggetti, ed in prova di ciò possiamo ricordare nuovamente la Cena dipinta dal Ghirlandaio nel refettorio di S. Marco, che sembra essere una ripetizione di quella di Giotto. Aggiungasi di più, rilevarsi dal citato diario ms. di Neri, che egli dipingeva, *di antica o di mo-*

derna maniera, secondo la spesa che voleva fare chi gli commetteva il lavoro; e ciò, benchè riprovevole, è da tenersi in grande considerazione, impercocchè si risolve il dubbio, e si assegna la ragione del come di questo artefice si trovano delle opere di uno stile più vecchio e altre di un fare più moderno, oltre che ciò potrebbe anco attribuirsi alle diverse epoche dei suoi progressi. Queste mi sembrano ragioni sì chiare e valevoli, che la verità si fa strada da sè, e chiunque non abbia un interesse particolare di opporsi, non potrà più perdurare nell'idea che il Cenacolo del Monastero di Fuligno sia un lavoro del giovine Raffaello Sanzio. Niun documento, niuna tradizione, niuna circostanza favorisce quest'ultima opinione, alla quale, come abbiamo visto, si oppone formalmente l'esecuzione tecnica, che è affatto diversa da quella che veggiamo nelle opere fatte da Raffaello in quell'anno medesimo, in cui si pretende che dipingesse il Cenacolo di Fuligno. Potrei aggiungere ancora l'altra prova dedotta dalla ripetizione di questo affresco, posseduta dal cav. Massimiliano Bagni, ma non avendola vista, non posso darne il mio parere. Sono però assicurato che dalla maniera con la quale è condotta, si scorge manifestamente la mano medesima, e la stessa composizione che veggiamo nell'opera dell'antico refettorio di Sant'Onofrio, di cui sembra essere una ripetizione, salvo qualche modificazione nell'ordine in cui sono distribuite le figure. Essa è in tela, della dimensione di sei o sette braccia, ed in tutte le parti presenta ciò che nell'altra abbiamo osservato. In questo momento però abbiamo sott'occhio il disegno in litografia del gruppo principale dei due Ce-

naçoli in discorso, e veggiamo non solo esservi la più perfetta analogia, ma quelle teste, quei panni sembrano essere gli uni copiati dagli altri. Ma quello che ancora rafforza maggiormente il citato documento autografo sono i disegni originali che una volta facevano parte della collezione Michelozzi, e ora passati nella Galleria degli Uffizi. Questi disegni, che sono gli studi preparatorii alla grande opera, ci offrono quattro figure che ànno la più perfetta simiglianza con quella dei due Cenacoli: in uno fatto all'acquerello lumeggiato di biacca, si vedono come nella pittura le due figure di san Giacomo maggiore e di san Pietro, e nell'altro anco in certa tinta lumeggiato di biacca, si à la figura medesima di san Pietro, ed appena è schizzata l'altra di sant'Andrea.

Trattandosi di opere controverse, i documenti sono quelli che risolvono interamente la questione, e quella del Cenacolo di Fuligno, che non è di poca importanza per la storia dell'arte, pare che ne sia corredata di tali e sì valevoli, che non si potrà più continuare nell'opinione, essere quell'affresco del divino Raffaello. Il ricordo che abbiamo riportato, e che corrisponde perfettissimamente col dipinto, è la base fondamentale che sostiene saldamente il giudizio pronunziato a vantaggio dell'artista fiorentino, il quale in quei suoi studi preparatorii ci fa vedere quanta attenzione e diligenza ei ponesse pria d'accingersi all'esecuzione di quel lavoro, che rimasto per quattro secoli sepolto nella polve, doveva in ultimo comparire alla luce del giorno, e trarre dall'oscurità il nome del suo autore, che per sì lungo spazio di anni era rimasto inonorato. Neri di Bicci fu un artefice nelle mani del quale l'arte fu coltivata con successo

pari a quello ottenuto dai suoi contemporanei, se pure non si avanzasse molto più oltre. Sin' ora non era stato conosciuto, ma tolto alfine dalla dimenticanza in cui giaceva, la posterità saprà offrirgli il tributo degno del di lui merito. Molti sono i titoli pei quali ripete la nostra riconoscenza, e il suo capolavoro specialmente, cioè il Cenacolo del refettorio di Sant'Onofrio, sarà sempre l'oggetto dell'universale ammirazione. Prevedo che questo mio articolo desterà la penna di qualche critico infallibile, ma protestando ora per allora, io non risponderò a chiunque mi attaccherà in questa parte. La mia opinione è basata su la mia convinzione, e questa su' documenti e su la storia: finchè mi si opporranno parole soltanto, come si è fatto sin'ora, io tacerò sempre; ma sarò per ricredermi subito alla vista di un documento che per la sua autenticità potrà validamente mettere in chiaro il nome del vero autore del Cenacolo di Fuligno.

Del Castagno e Domenico Veneziano. — Intanto l'arte preparavasi a una novella conquista che doveva cangiare interamente il metodo di colorire sino allora tenuto. Come ognuno s'accorge, noi intendiamo parlare della pittura a olio, che fu divulgata in Italia da Antonello da Messina, e allorquando noi parleremo di questo artefice, faremo vedere quali giusti diritti egli vanta in questa scoperta tanto importante, della quale però non fu così geloso da non comunicarla ai suoi amici. Infatti si racconta che da lui apprendesse il processo di colorire a olio Domenico Veneziano, che, venuto poscia in Firenze, l'insegnò ad Andrea Del Castagno, il quale, come alcuni dicono, per rimanere solo nel possesso del segreto, uccise a tradimento l'amico, una sera che

questi era per suo diporto uscito da casa col liuto. Altri però pensano diversamente, ed opinano, come dice il Vasari, che l'invidia per le lodi che alla virtù di Domenico udiva dare, provocò nel Del Castagno l'assassinio dell'amico.

Ma sia l'invidia, o altra la causa che motivò la morte di quell'infelice, il certo si è che dalla venuta di Domenico in Firenze, i Fiorentini conobbero il novello metodo di colorire, e benchè si volesse sostenere che a loro non fosse ignoto, avendone parlato il Cennini, tuttavia pare che il Del Castagno fosse il primo fra i Fiorentini che cominciasse a colorire a olio. E i vantaggi di questo processo sono tali che oggimai è generalmente adottato, e trattandosi di dover dipingere in tavola, in tela, o anco in lamine metalliche, non si adoperano che colori stemprati a olio. Veramente questo metodo offre dei vantaggi che non possono ottenersi coll'antico processo detto a tempera, sì perchè con questo non si à quella delicatezza, e quella bellezza d'esecuzione, come ancora per non potersi raggiungere quella fusione, e unione di tinte, quella vivacità di colori, quella verità di toni, quella forza, quel vigore, quell'effetto che produce la pittura a olio. La quale possiede eziandio l'altro vantaggio ancora grandissimo di potere ritoccare, o cangiare tutto ciò che non piace, senza che per questo si fosse obbligati di cancellare interamente ciò che è stato dipinto.

Sembra però che il novello processo di colorire portato da Domenico non si propagasse in Firenze così rapidamente, come speravasi, dopo i vantaggi grandi che esso gode sopra tutti gli altri metodi conosciuti; e pare altresì che l'istesso Veneziano non sapesse tanto valu-

tare questa preziosa invenzione, imperocchè dipingendo per la chiesa di Santa Lucia dei Magnoli in Firenze la tavola con Nostra Donna assisa in trono con quattro angioli ai due lati, non si valse dei colori a olio, e avendo adoperati quelli a tempera, si è perciò sin' anco dubitato se conoscesse realmente il magistero del dipingere a olio. Il Rio però, notando nella composizione di questo dipinto una certa semplicità e simetria giottesca, l'à giudicato per un'opera molto più antica. Ma indipendentemente da ciò, noi abbiamo per tradizione, e la storia ancora si accorda perfettamente, che Andrea Del Castagno conobbe il nuovo processo di colorire dopo avere fatta l'amicizia di Domenico, il quale, essendo di già conosciuto abile pittore, per i lavori fatti nella sagrestia di Loreto, fu in seguito di quell' alleanza chiamato a dipingere in concorrenza di Andrèa nella cappella dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, ove dipinsero storie della vita di Nostra Signora. Vi dipinse san Giovacchino che visita sant'Anna, la nascita e lo sposalizio di Maria, e in quest' ultima introdusse un buon numero di ritratti presi dal naturale, e fra gli altri, erano alcune donne in abiti di quel tempo così vaghi e graziosi, che gli procacciarono molta lode, e ove mostrò diligenza ed esattezza grande, decoro e grazia non poca, se non che nel disegno parve non avere quella forza con la quale Andrea segnò le sue storie nell'altra parete.

Fu in occasione di questo lavoro, che si accese nel suo competitore l'invidia di trovarsi a dipingere con sì abile artefice, ed il proponimento di ucciderlo per non avere tanto rivale nell'arte. E fortuna per lui che non fu mai scoperto, che se egli non l'avesse rivelato sul punto

di morire, anche oggi s' ignorerebbe l'autore di quel nefando misfatto. Allora l'ultima storia di Domenico rimase imperfetta, e fu continuata da Andrea, il quale nell'altra facciata figurò la Vergine Annunziata che fu tanto ammirata avendovi fatto l'angelo sospeso in aria, che allora parve cosa affatto nuova. Fece poi Nostra Donna che si presenta al tempio, e qui fu pure molto lodato per avere immaginato il tempio isolato in forma ottagona, pieno di pilastri, e adorno di figure finte di marmo nelle nicchie, non che tirato in prospettiva assai bene. Nel disegno fu eziandio commendato, e quando poi diè finita la storia del transito di Nostra Signora, opera fatta a olio, e condotta con grandissima ricercatezza, riscosse lodi maggiori per la maniera bellissima con cui fece in iscorcio il feretro ove è distesa la Vergine, e così bene ideato che sembrava di maggiore lunghezza di quel che era. Negli apostoli che allegri rimirano la Vergine portata al cielo dal suo divin Figliolo, ritrasse con maravigliosa vivacità molti cittadini, e quasi volendo mostrare l'animo suo scellerato e traditore, effigiò sè stesso nella figura di Giuda Iscariota. Veramente non poteva scegliere altro personaggio più proprio per ritrarre sè stesso, tanto più per avere dopo la congiura dei Pazzi, per ordine della Signoria, dipinto nella facciata del palazzo del Podestà impiccati per i piedi quei congiurati, onde poi fu chiamato Andrea degli impiccati. Tanto questa pittura, quanto le storie in Santa Maria Nuova oggi non esistono più.

Il Baldinucci lo fa scolare di Masaccio, ma l'anno della loro nascita si oppone all'asserzione di questo biografo, e, più che discepolo, sembra essere stato imitatore, specialmente nel piegare dei panni, nel posare, e nel dare

rilievo alle figure. Crudetto, e senza vaghezza è nel colorito, e fa desiderare ancora una certa grazia; ma in questa parte veramente il Del Castagno con quel suo animo perverso non poteva riescire come il suo esemplare, che, vergine di pensiero e di core, era la stessa bontà personificata. Per la medesima ragione, indarno nelle sacre immagini di Andrea si ricercherebbe un tipo di santità e di beatitudine, esse ànno tutta l'impronta del più pretto naturalismo, che naturalmente doveva prevalere in lui più che l'ideale mistico, che mal s'accordava con le sue scelleratezze, e con le idee dei Medici, dai quali egli era protetto. I suoi santi, se nell'atteggiamento della persona, nell'espressione istessa della fisonomia mostrano ben caratterizzata la penitenza e la preghiera, nei lineamenti del volto ànno sempre qualche cosa che li rende triviali, e se vuoi ancora di un aspetto truce. Era intelligentissimo nel disegno, fiero e gagliardo nelle movenze, terribile e grave nelle teste sì virili che muliebri, diligente nell'esecuzione, ragionato nella composizione, poetico nell'invenzione, franco e risoluto nel maneggio del pennello, versato nella scienza anatomica, insomma egli era uno dei valentuomini che in quel tempo avesse l'arte.

Ed è stato un gran danno alla sua fama essere perito il più bel lavoro che Andrea mai abbia fatto, e dico la Flagellazione di Gesù Cristo alla colonna nella chiesa di Santa Croce, a proposito della quale il Vasari dice che sarebbe stato veramente meraviglioso, se avesse avuta maggiore grazia e gentilezza di colorire, come fu immaginoso nell'ideare, risoluto e grande nel disegno, aggiungendo essere stata quella la migliore pittura di Andrea, per la fierezza delle attitudini, la forza dell'espres-

sione di odio e di rabbia nei giudei, di umiltà e di pazienza in Gesù Cristo, nel corpo del quale, straziato dalle battiture, vedevasi il patire della carne, ma nel volto uno splendore di nobiltà, che ne rivelava la sua essenza divina.

Pare che quest'opera fosse l'unica a farci vedere che qualche volta il Del Castagno, forse in un momento di rimorso, nobilitasse le fisonomie, imperocchè tanto il san Girolamo del deserto che trovasi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, quanto il Redentore Crocifisso, esistente in una stanza della camarlingheria del convento di santa Maria degli Angeli, sono prive affatto di nobiltà, ed ànno lineamenti che per nulla si addicono al volto del Figliolo di Dio, e di coloro che ànno per la loro santa vita meritata la gloria del paradiso. Fra dirupi e caverne, accompagnato da leoni, vedesi il santo vecchio anacoreta genuflesso innanzi al Crocifisso, tutto nudo, macerato dai digiuni e dalle sofferenze, e con un sasso nella destra in atto di percuotersi il petto. Tutto in quella figura esprime benissimo la compunzione e il pentimento del Santo, che à presente il teschio umano, onde rammemorasse sempre l'estremo suo destino e il giudizio finale, ma i tratti del suo volto lungi di offrirci un'immagine nobile e dolce, ce la rappresentano feroce piuttosto e plebea. Così ancora nella pittura del convento degli Angeli, le figure ànno le teste un po' piccole, e in esse si nota il solito difetto di nobiltà di forme, specialmente nella Vergine e nel Redentore; e per quanto in quest'opera, come nella precedente, si lodano sommamente quei grandiosi contorni, quella gran forza di disegno, quella sicura e magistrale maniera di colorire, quel bel piegare dei panneggi, altrettanto poi

dispiace vedere quelle teste così volgari e terribili. A destra di Gesù Crocifisso è la Vergine madre afflitta e sconsolata, col capo inchinato e le braccia distese giù con le mani incrocicchiate, a sinistra è san Giovanni che con le mani raccolte sul petto, pieno di dolore, rimira l'amato estinto Redentore, al quale sono anco rivolti gli sguardi di san Benedetto e di san Romualdo che sono ai due lati estremi del quadro.

Le medesime osservazioni che abbiamo fatte su queste pitture, potremmo ripetere per gli altri tre quadri che veggonsi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, ove oltre il rammentato san Girolamo nel deserto, se ne trova un altro di più piccole proporzioni, una santa Maria Maddalena penitente, e un san Giovanni Battista; per la qual cosa stimiamo meglio ricordare una altra opera di Andrea, che essendo di argomento profano, possiamo ammirarla nel meglio del suo merito. Trovasi a Legnaia nell'antica villa di Pandolfo Pandolfini, oggi ridotta a casa colonica, e di pertinenza del marchese Rinuccini, e nella quale aveva effigiati molti uomini illustri. Vuolsi che questa rappresentanza si estendesse in tutte le quattro pareti, ma al presente in una soltanto di esse si vedono i ritratti di sei uomini, e di tre donne illustri, dentro nicchie quadrate, sostenute da finti pilastri assai bene tirati in prospettiva. Le figure sono maggiori del naturale, dell'altezza di quattro braccia, tutte ritte in piè, con panni propri al grado e alla condizione di ciascun personaggio. Non staremo a nominare tutti quei che vi si vedono effigiati, e citeremo soltanto Petrarca, Boccaccio e Dante Alighieri che à nella destra la divina Commedia, mentre con la sinistra alzata mostra di favellare,

soggiungendo per di più essere questa un'opera eseguita con maestria grande, e franco pennelleggiare, non che disegnata con quella grandiosità, forza e bravura, onde Andrea Del Castagno fu tenuto per valentuomo.

Ei morì nel 1480, e sei anni avanti Sisto IV. apriva in Roma agli artisti toscani la gran palestra, ove ciascuno di essi doveva segnalarsi. Era di già in quel tempo stata ultimata al Vaticano la gran cappella che tuttora dal nome di quel pontefice chiamasi Sistina; e il Botticelli, il Rosselli, il Ghirlandaio, don Bartolommeo d'Arezzo e Luca Signorelli vi furono chiamati a decorarla col loro pennello, come un secolo avanti i seguaci di Giotto erano stati invitati in Assisi a ornare di pitture la chiesa di san Francesco, che fu il gran teatro ove si resero celebri gli artisti della prima epoca della scuola fiorentina. E altrettanta celebrità acquistarono quegli altri che andati a Roma lasciarono su le pareti di quella famosa cappella l'impronta del loro grande valore, che non viene mai meno, malgrado la vicinanza della terribile, grandiosa ed imponente composizione del giudizio finale di Michelangiolo. E sebbene alzando gli occhi alla volta, quasi spariscano le sottoposte pitture delle pareti, e l'anima tutta piena d'entusiasmo e di stupore, si fissa lì a contemplare la sublime creazione di quell'ingegno meraviglioso, e assorbita interamente dal gran movimento, dalla gagliardia, dalla fierezza e dalla terribilità, e dall'ardire con cui tutto in quella volta è immaginato ed eseguito, quasi rifugge da qualunque altra opera, perchè incapace di ridestare tanto terrore e tanta ammirazione, nondimeno dopo una sì viva e potente impressione, dopo tanto sbalordimento, l'occhio e lo spirito volentieri si trattengono su le storie del vecchio

e nuovo testamento che quei grandi toscani rappresentarono nelle pareti; e nel provare quella grata sensazione che la vista di quei dipinti, pieni di grazia e di semplicità, di dolcezza e di leggiadria, risveglia in noi, l'anima ama meglio riposarsi all'ombra di quegli ameni paesi, e deliziarsi in mezzo alle scene della vita patriarcale, e dei prodigii del Redentore.

Botticelli. — Ad Alessandro Filipepi, cognominato Sandro Botticelli, dal nome dell'orefice suo primo maestro, fu affidata la direzione di quel vasto lavoro, ove la emulazione sfidava il valore degli artefici che in concorrenza erano stati impegnati alla grande opera divisa in dodici compartimenti. A Sandro ne furono assegnati tre, e nel primo rappresentò Mosè che animosamente difende le figlie di Jetro dai briganti Madianiti; nel secondo l'incenerimento di Cor, Datan e Abiron, e nel terzo la tentazione di Gesù Cristo nel deserto. Confrontando fra loro questi tre bei dipinti, si vedrà manifestamente che dei soggetti in essi trattati, quello in cui campeggia maggiormente l'azione drammatica, attira l'attenzione dell'osservatore, il quale non sa saziarsi rimirando a preferenza il bellissimo gruppo delle figliole di Jetro, la semplice e animata attitudine delle quali, il loro biondo e svolazzante crine, le lunghe e candide loro vesti, concorrono a rendere ancora più interessanti le vaghe loro fisonomie vivacemente espressive. Ma per bellezza d'invenzione, e forza d'espressione, non saprei davvero dire se a questa storia ceda l'altra della punizione di Cor, nella quale il movimento, gli atti, il volto delle figure dimostrano a meraviglia il timore da cui ciascuno è preso per il terribile avvenimento. In questa scena il Botticelli à intro-

dotto varii edifici ornati di colonne, e quasi nel centro à innalzato un grande arco, simile presso a poco a quello di Costantino; il che parmi che si opponga allo spirito della rappresentanza. E sembra che egli amasse di ornare i suoi quadri con architetture, imperocchè nell'altra storia della medesima cappella à finto un magnifico tempio con infinito numero di offerenti nell'atrio, e tutti sono aggiustatamente disposti, con belle attitudini, e varietà di teste e d'espressione assai bene intesa.

Queste storie sono sempre in buonissimo stato, e fanno vedere quanto fecondo, svariato e copioso d'idee fosse l'ingegno del Botticelli, cui egli aveva educato con lo studio della classica letteratura, e specialmente della divina Commedia, di cui scrisse un commento. Quello era il libro a cui egli inspiravasi, e dal quale traeva certi concetti per abbellire e adornare le sue rappresentanze. Vivacissimo di fantasia come egli era, e con la mente piena della poesia dantesca, introdusse sovente nelle sue composizioni religiose, zone celesti popolate di angeli e di serafini, e la vista di quelle miriadi, ove tutto spira grazia e leggiadria, ricorda tosto quelle schiere di spiriti beati che si presentano al divino poeta nei cantici del purgatorio e del paradiso. Una immagine di come il Botticelli ritraesse i concetti dell'irato ghibellino, si à in quel quadro dell'Incoronazione di Maria, che vedesi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti a Firenze. In alto, circondato da una miriade di serafini, è assiso l'Eterno in atto di porre con la sinistra la corona sul capo della Vergine, e di benedirla con la destra facendo il segno della triade santissima. Col capo umilmente inclinato, le braccia incrociate sul petto, ella è genuflessa, mostrando nelle

sue delicate sembianze alta riverenza e devozione. Dinanzi vedesi giubbilante un ricco coro di angeli che dandosi l'uno all'altro la mano, danzando, festeggiano e glorificano la Regina dell'Universo. Altri poi spargono a piene mani copia di vaghi e graziosi fiori, e tu non puoi immaginare quanto poetica e leggiadra riesce agli sguardi la parte superiore del quadro, ove il pittore con vaga invenzione introduce queste schiere di spiriti celesti. E volgendo poi gli occhi in basso, ove stanno in piè san Domenico che contempla le glorie della Regina del cielo, sant'Agostino che ne scrive in un libro le grandi virtù celesti, un santo vescovo che fa il segno di benedire, nel vedere il san Giovanni Evangelista, che rimira estatico la glorificazione di Maria, tu dirai che l'artefice nel ritrarre quella figura era tutto compreso dai cantici della divina commedia, e alla vista di quella figura così michelangiolesca, anzi così terribilmente dantesca, torna alla mente la grande influenza esercitata dall'Alighieri nelle arti belle. Oh! il san Giovanni è veramente grandioso; la sua mossa, la sua fisonomia, tutto il suo insieme à l'impronta di quel fiero e terribile del sacro poema. Questo è uno dei più bei quadri del Botticelli, il quale, con bellissimo ed accurato disegno, con vivace e gaio colorito, con largo e facile piegare di panni, dispose sì bene le figure di questa composizione, da far vedere la gran maestria, e l'accorgimento straordinario che egli aveva nel comporre. E ciò si scopre manifestamente nella parte inferiore del quadro, ove quei quattro santi, introdotti di certo per volontà di chi commise il quadro, nell'ingegnosa maniera con cui essi sono disposti, mantengono un certo rapporto fra le due parti della composizione, e così l'unità della

medesima vedesi ben conservata e legata, per quanto era possibile, assai convenientemente.

Il Botticelli aveva appreso la pittura da Fra Filippo Lippi, e gli esempi del maestro, e l'influenza delle idee del tempo trascinarono anco lui nel naturalismo; ma bisogna dire che in ciò è più nobile che il Del Castagno, e non sapendo dare alle sue Madonne quel celestiale dei pittori mistici, infuse in quei loro volti un'aria di dolce mestizia; e poichè esprimeva gli affetti con grazia e semplicità grande, che mostrò ugualmente nelle attitudini, supplì in tal guisa a quel difetto di nobiltà, e riescì pertanto, specialmente in certi subietti, a incontrare il genio dell'osservatore.

Veggansi nella Galleria del R. Palazzo dei Pitti a Firenze quei due quadri che sono indicati col nome del Botticelli, e si avrà la prova di quel che si è detto, principalmente in quello rappresentante in un ameno giardino la Vergine ritta in piedi, alquanto inclinata col fianco per sostenere fra le braccia il pargoletto Gesù, il quale pieno di affetto si volge per abbracciare il piccolo san Giovanni, che congedandosi per andare nel deserto gli dà il bacio d'addio. Il volto della madre è velato da una certa tristezza, la quale nobilita il concetto della rappresentanza, imperocchè più che dalla partenza del san Giovanni, quella mestizia è motivata in lei dal presentimento che ella à della futura passione del suo divin Figliolo; laonde tutto il pregio di questo quadro, poichè la parte tecnica non presenta nulla d'importante, consiste nella mossa leggiadrissima del bambino, nel modo affettuoso con cui i due congiunti si scambiano il tenero amplesso, e nel sentimento profondo di ciascun personaggio; di maniera

che la Vergine, benchè non abbia un tipo di celeste purità, pure ella con quella sua mesta fisonomia ti commove vivamente, e l'effetto della scena, comunque sembri che tutto ivi si faccia in silenzio, quasi che il dolore soffochi la parola, è così parlante, come se quell'atto di separazione si compisse in un momento di grande espansione.

Or queste medesime osservazioni possono applicarsi all'altro quadro della stessa Reale Galleria, rappresentante Nostra Signora accarezzata dal suo bambino, fra l'Arcangiolo Gabbriello che à in mano il giglio ed è quasi nell'atteggiamento medesimo con cui la salutò madre del Verbo di Dio, san Michele che tiene il brando col quale fulminò l'angelo ribelle, ed il piccolo Precursore che à la croce, quel simbolo dell'umana redenzione. Questo quadro à però il vantaggio sull'altro d'essere assai meglio disegnato e colorito, e la positura stessa delle figure è molto più bene intesa; laonde se la Vergine avesse un tipo più puro e più celestiale, sarebbe questa un'opera preziosissima, non essendovi cosa più cara e graziosa dell'atto con cui il bambino Gesù si slancia al collo della madre per baciarla, nè più affettuosa e gentile del modo com'ella s'inchina dolcemente per ricevere il bacio d'amore dal suo divin pargoletto.

Uno fra i tanti pregi onde oggi è tenuto in onore il nome di Sandro Botticelli, è la vaghezza e la bella fantasia con che egli inventava i suoi componimenti, e veramente egli talora realizzò i suoi concetti con tale vivacità e così poeticamente, che grande è il diletto che muove la vista delle sue produzioni. È nella Galleria degli Uffizi di Firenze un suo bellissimo quadro della Vergine coronata dagli angeli, il quale è uno di quelli nei

quali l'ingegno inventivo e poetico di Sandro spicchi nella più bella guisa. Di grandezza al naturale, vedesi Nostra Signora col bambino a sedere su le ginocchia, e cinque angeli attorno, due dei quali tengono sospesa sul di lei capo la corona irradiata dalla luce che emana dallo Spirito Santo sotto forma di candida colomba, e degli altri tre, che formano sul davanti un gruppo assai grazioso e leggiadro; uno tiene aperto il libro delle laudi divine, l'altro porge il calamaio alla Vergine che vi intinge la penna per scrivere il cantico *Magnificat anima mea dominum ec.*, come leggesi in quel libro, ed il terzo sta devoto a mirare l'atto della Madre di Dio. Or in questo quadro non solo è da lodarsi grandemente l'ingegnoso modo con cui sono disposte e distribuite le figure, la varietà delle forme e degli atteggiamenti, la leggiadria e la vaghezza degli angeli che spirano celeste devozione, la puerile semplicità, e la grazia divina del bambino che con affetto grandissimo volge gli occhi a rimirare la madre, la soavità e la modestia, l'umiltà e la purezza che traluce dal volto bellissimo di Maria, ma soprattutto è da commendarsi il concetto con cui il pittore tradusse in pittura il ringraziamento che fa la Vergine al Signore, che si compiacque sceglierla madre del suo unigenito, e proclamarla in paradiso regina dei cieli.

Come prova poi del talento di Sandro nell'arte del comporre, vogliamo rammentare il piccolo quadretto della medesima Galleria fiorentina, ove è il cadavere d'Oloferne contemplato dai suoi seguaci. Senza dubbio questa composizione è degna di molte lodi, e non solo tu ài da commendare la vaghezza e la vivacità del colorito, la bizzarria e la leggiadria delle acconciature, il bel disegno

ed il facile piegare dei panni, ma molto più l'ingegnosa maniera, e la maestria grandissima usata dall'artefice nell'aggruppare ed atteggiare con tanta varietà in sì piccolo spazio tutte quelle figure nella disposizione delle quali si ammira naturalezza, ardire e convenienza. La scena rappresenta il momento in cui le genti d'Oloferne entrate nel padiglione, e trovando mozzo del capo il nudo e sanguinante corpo del loro capitano, inorridiscono a quella vista, e chi di loro si copre il viso con le mani, chi addolorato con le braccia stese in giù e le mani incrociate è fiso lì a rimirarlo, chi alza il lenzuolo quasi volesse meglio rassicurarsi, chi solleva le braccia inorridito, chi sdegnoso fra l'ambascia da cui è travagliato, poggiando una mano su la spada, mostra che si accende in lui il desiderio della vendetta. Sono poi dietro altre genti a piè e a cavallo, che accorrono dolenti a vedere l'atroce spettacolo che offre la vista del loro capitano.

Questo quadro è ancora pregevolissimo per l'amore e la diligenza estrema con cui è condotto, ed in questo si accompagna con l'Adorazione dei Magi, che in più grandi proporzioni vedesi nella medesima Galleria, ed è tenuta per uno dei più bei lavori che il Botticelli facesse. Questo stupendo quadro credevasi che fosse stato smarrito, e se ne deplorava giustamente la perdita per essere tanto commendato dal Vasari; quando fu scoperto da Carlo Pini nella Galleria degli Uffizi dove era stato sempre ammirato per una delle migliori cose di Domenico Ghirlandaio, e ove oggi si trova indicato sotto il nome del suo vero autore. Molte sono le ragioni sì storiche che artistiche, sulle quali è fondata l'opinione, essere questo

dipinto quello che al dir del biografo aretino, il Botticelli dipinse per la Chiesa di Santa Maria Novella, ove nella facciata principale della chiesa nell'entrare per la porta di mezzo a sinistra, fu sempre esposto sino al 1796, nel quale anno, avendo la famiglia Attavanti fatto costruire un proprio altare nel luogo medesimo ove era questa stupenda tavoletta, passò nella real villa di Poggio Imperiale, da dove fu trasferita ove al presente si conserva. Oltre a ciò, niuno degli storici dice che il Ghirlandaio abbia fatta per Santa Maria Novella una Adorazione dei Magi, mentre tutti, anche l'Albertini, confermano che ne fu dipinta una dal Botticelli, il quale nei tre Re ritrasse con naturalezza e verità meravigliosa Cosimo, Giovanni, e Giuliano de' Medici, che forse gli commisero l'opera, e che appunto con la stessa vivezza e nei medesimi atteggiamenti in cui li descrive il Vasari, si riscontrano perfettamente in questo quadretto. Questo infatti nella sua composizione corrisponde esattamente con le parole di quel biografo, veggendosi il più vecchio dei tre Magi in atto di baciare il piede del Redentore, cui la madre tiene assiso sulle ginocchia, e con una grazia, con un affetto che tutto traluce dal suo volto pel contento d'essersi potuto prostrare ai piè del Re dei Regi, mentre il secondo genuflesso dinanzi, tutto pieno di riverenza e di devozione sta ad adorarlo, ed il terzo che attendendo il momento per inchinarsi ai piedi del Messia, mostra ad un garzone il presente che vuole offrire al Salvatore. Guardato poi dal lato tecnico, si à ancora una prova chiarissima essere un lavoro del pennello di Sandro, riscontrandosi tutti i segni caratteristici propri di lui; e di certo niuno potrà sostenere, che la maniera

con la quale è disegnata e dipinta questa tavoletta, che il metodo della composizione e dei partiti delle pieghe dei panni non sia del Botticelli; maniera d'altronde da non potersi confondere con quella tenuta dal Ghirlandaio, il quale si distingue da Sandro specialmente nei contorni, in cui questi è molto duro, mentre Domenico li à segnati con una schiettezza e morbidezza grande, non che nel colorito delle carni che nelle opere del Ghirlandaio è assai vicino al vero. Nella stessa Galleria, nel primo corridore si trova una Adorazione dei Magi dipinta da questo artefice; or ponendola in confronto con l'altra del Botticelli della quale abbiamo parlato, e che vedesi nella prima sala della scuola toscana, la differenza che corse tra la maniera dell'uno e dell'altro artefice sarà sensibilmente visibile. Ma riprendendo il nostro discorso, si dovrà dire, avere Sandro in questa pittura mostrato un valore così grande quanto altri mai del suo tempo, e nel vedere quanta diligenza e amore egli à posto in questo quadretto, con quanta intelligenza e maestria l'à disegnato, con quanto gusto e bellezza l'à colorito, con quale bella maniera à disposte le figure, girandone in svariati modi le teste, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, quale inchinata, e in più altre guise, e diversità di aria di vecchi e di giovani, si resta veramente meravigliati, non essendo cosa nella quale non si scopra il magistero grandissimo del dipintore, che per fare sfoggio di panni, variò in siffatto modo le vesti dei servitori dei tre Re, che ben si distinguono quali sieno quelli dell'uno, e quali dell'altro.

Nondimeno volgendo l'occhio a sinistra nella medesima sala alla vista del quadro nel quale il Botticelli fi-

gurò la Calunnia di Apelle, tu rimarrai indeciso a quale dei due dare la preferenza. Sì l'uno che l'altro sono pregevolissimi per disegno, per colorito e per composizione, e come nel primo brilla la vivacissima fantasia e la fecondità dell'artefice, così anche nel secondo il suo ingegno inventivo, e la sua poetica immaginazione campeggiano da per tutto. E certamente la spiritosa descrizione di Luciano, il quale racconta che Apelle per vendicarsi di Antifilo da cui per rivalità di professione era stato malignamente accusato di ribellione, riconosciuto innocente, simboleggiò in pittura la calunnia, non poteva essere tradotta col pennello più mirabilmente di come fece il Botticelli; il quale penetrò così addentro nello spirito dello scrittore, e trattò così bene questo subietto, che dal solo Raffaello, e da nessun altro, è stato superato.

A destra dello spettatore, fra due donne che sembrano essere la Sospensione, e l'Ignoranza, è assiso un uomo attempato con lunghissime orecchie simili a quelle di Mida, inclinato alquanto, e in atto di stendere la mano alla Calunnia, che leggiadramente vestita, ma con l'aspetto fiero e sdegnoso, portando nella sinistra una face accesa, trascina con la destra per la lunga chioma un giovane nudo, che levando le mani giunte invoca il cielo per testimone della sua innocenza. La Calunnia è preceduta dalla Invidia, figurata in un uomo squallido in viso e macilente, con cappuccio in capo, lunghi capelli che gli cascano sul petto, lurido e lacero nelle vesti, e con la sinistra distesa verso l'uomo dalle orecchie lunghe. A' poi ella attorno a sè due donzelle, e forse la Doppiezza e l'Invidia, una delle quali sparge fiori, e l'altra acconcia e abbellisce la Calunnia. Presso questo gruppo è il Pentimento, per-

sonificato in un uomo tutto avvolto in lacera e scura veste, e roso dal rimorso, si volge dietro e guarda pauroso la Verità, che tutta nuda, alzando il braccio destro in alto, fa segno con l'indice della mano essere lassù nei cieli chi tutto vede e punisce. La composizione è immaginata sotto una magnifica architettura che si divide in tre archi, decorata di statue, di bassirilievi e di svariati ornamenti. Nulla più aggiungiamo al merito di questa produzione, ove la diligenza e l'accuratezza con la quale è condotta, la proprietà del carattere di ciascun personaggio, e gli altri pregi che abbiamo sopra notati, rendono questo quadretto sopra ogni altro veramente stupendo.

Sebbene il Botticelli colorisse con grazia e vaghezza, nondimeno non attese molto all'impasto dei colori, non sempre fu sufficentemente accordato, e nelle carni mancò sempre di verità. Questo particolarmente l'osserviamo nell'altro ancora bellissimo suo quadro che vedesi nel corridore della Galleria degli Uffizi, rappresentante la Nascita di Venere. Pare che il pittore ne prendesse il concetto dall'inno di Omero, se non che per sbaglio, o capricciosamente fece, all'opposto del poeta greco, due Zeffiri e una Ora soltanto. La Dea bellissima è interamente ignuda, e con molta leggiadria atteggiata vedesi ritta in piedi nella conchiglia, la quale spinta dalle aure che increspano le onde, è trasportata sulla spiaggia, ove fra verdi piante, e fresche erbe è l'Ora che sollecita corre a ricoprirla con un leggiero e roseo panno stellato. Anco questa è vagamente atteggiata, e la sua leggiadria, e la grazia della Dea con quella sua lunga e svolazzante chioma, e il morbido girare della sua persona, allettano molto la vista, sicchè bene a ragione quest'opera è tenuta fra

le più distinte cose del Botticelli, il quale à imitato benissimo lo svolazzare dei panni e dei capelli, l'increspare delle acque, e l'agitarsi dell'aria al soffiare dei zeffiri, se non che nella prospettiva non è stato felice, difetto più dell'arte la quale allora non era in questa parte sufficentemente inoltrata, di maniera che il mare non essendo convenientemente degradato, forma, quasi direi, il fondo del quadro. Non giova avvertire la diligenza grande con la quale l'opera è eseguita, nè la franchezza con cui è dipinta, essendo queste le qualità ordinarie del Botticelli, il quale più che altrove à mostrato grazioso e bene accordato colorito, ma le carnagioni sono senza vigore, languide e sbiadite. Questa poca verità nelle carni, il poco impasto dei colori, e quella durezza di contorni cui egli non abbandonò mai, quantunque disegnasse dottamente, sono le mende che generalmente si trovano in tutti i suoi dipinti, pregevolissimi d'altronde per tante altre doti di cui sono adorne; specialmente per la risoluzione e l'intelligenza del disegno, la maestria della composizione, e sopra tutto per lo spirito dell'invenzione, in cui avanzò ogni altro del suo tempo. Noi già abbiamo visto quanto il Botticelli valesse in questa parte, e per aggiungere altri esempi vogliamo ricordare i quattro quadretti che trovansi in casa Pucci, rappresentanti la novella di Boccaccio di Nastagio degli Onesti, nei quali l'autore non pure à mostrato vaghezza di colorito, grazia, leggiadria di fisonomie e di atteggiamenti, bensì à fatta vedere nelle sue composizioni quella stessa vivacità con la quale il Certaldese espresse i suoi spiritosi concetti. E per invenzione e maestria sono anco bellissime le altre quattro tavolette che fanno parte della collezione delle antiche opere che

vedesi nell'oratorio di sant'Ansano, annesso alla villa che fu di Angelo Bandini presso Fiesole. In una è rappresentato il trionfo dell'Amore, nella seconda quello della Castità, nella terza il trionfo del Tempo, e nell'ultima quello della Divinità. E bisogna vedere, per comprendere con quanta poesia e fecondità il Botticelli traducesse in pittura i suoi concetti, cui egli à rivestito così ingegnosamente, che à sparso di novità e di dottrina queste tanto graziose composizioni, le quali faranno sempre onore al merito di quel valente artefice, che fu uno dei più caldi partigiani delle dottrine del Savonarola, il quale di già dall'alto del pergamo di San Marco faceva tremenda risuonare la voce contro le lascivie della Corte romana, i vizii del secolo e le profanazioni degli artisti.

Filippino Lippi. — Il Botticelli poi, al vanto di grande artefice, riunisce quello d'avere ammaestrato nell'arte Filippino Lippi, che ne aveva avuto i principii da Fra Diamante, a cui il padre, morendo, lo aveva raccomandato, come quello che gli era intimo amico, e che lo aveva aiutato nei suoi lavori di Prato e di Spoleto. Ma i grandi progressi di Filippino avvennero sotto la direzione di Sandro, i di cui esempi e la vista delle opere antiche di Roma lo misero in quella strada cui egli tanto felicemente percorse, che possiamo considerarlo come il più grande artefice che precedesse il divino Raffaello. Non vi fu cosa in cui il suo ingegno peregrino non cercasse di apportare un cangiamento, e riordinare tutte le parti della pittura in modo che pochissimo ebbero a fare coloro che lo seguirono. Felice ed ingegnoso in tutto ciò che prese a fare, quantunque nell'ornare le pitture con strani capricci di trofei, armature, cimieri, bandie-

re, vasi, spade, scimitarre, manti, daghe, edificii, grottesche e vestimenta tratte dall'antico, fosse stato preceduto dallo Squarcione e dal Mantagna, Filippino in questi ornamenti parve sì nuovo e vario, e con sì bel disegno e grazia, che ne fu tenuto singolarissimo.

In tal guisa egli aprì la strada ai Toscani d'abbellire e rendere più ornate le loro composizioni, dando ancora ai medesimi, come aveva fatto il suo maestro, belli esempi di vaghissima e capricciosa invenzione non che di bel disegnare, benchè sempre con una certa durezza, di aggruppare ed atteggiare magistralmente le figure, di disporne con intelligenza i lumi e le ombre, onde le parti avessero rilievo e rotondità, di varietà, di vivezza, di moto, di decoro nel mettere in scena le storie che voleva rappresentare, sicchè le sue opere parvero nuove e belle su tutte le altre che erano state dipinte sin'allora, nelle quali, per quanto fossero condotte con grande arte, mancava quel magistero, quella disinvoltura, quella veracità che tanto meravigliosamente campeggia nelle pitture eseguite da Filippino. Questi era di un ingegno così desto, che sin dalla sua prima gioventù aveva mostrato il suo valore nell'arte, dipingendo quella bellissima tavola che ora si trova nella prima cappella a sinistra entrando nella chiesa di Badia, ove esisteva un san Girolamo anco bellissimo, che andò smarrito. Questa tavola che rappresenta Nostra Signora, la quale circondata da angeli apparisce a san Bernardo nella solitudine di un bosco, mentre egli era in atto di scrivere, è così bella che sin dal suo apparire mostraronsi i primi albori di quella splendente aurora che doveva illuminare interamente il sentiero della pittura.

Infatti, morto Masaccio, fu al Lippi allogata l'opera della cappella Brancacci al Carmine, ove continuò la storia in cui san Pietro risuscita il nepote dell'Imperatore, che quel maestro lasciò imperfetta; facendo poi di propria invenzione san Pietro visitato da san Paolo in carcere, san Pietro liberato dalla prigione per la mano di un angelo, la sua crocifissione, e i due principali apostoli dinanzi al Proconsolo. Parlando di Masaccio, noi abbiamo dimostrato, come erroneamente queste pitture sieno state per tanto tempo attribuite a questo artefice, sicchè crediamo inutile ritornare sopra una questione oramai risoluta a vantaggio di Filippino, il quale, dopo la rivendicazione fattagli di quelle preziose pitture, specialmente dell'ultima storia che abbiamo citato, siccome una delle più singolari opere che abbia Firenze, dovrà essere sicuramente considerato fra i principali artisti che precessero l'epoca di Raffaello, se pure non gli si debba accordare il primato su tutti.

Se Filippino nelle prime due storie di questa cappella si mostrò valentuomo per perspicacia d'ingegno, per maestria d'arte, per ingrandimento di forme, per intelligenza di chiaroscuro: se in quella della crocifissione di san Pietro rinnovò queste medesime qualità, aggruppando e disponendo le figure più magistralmente, e in modo che tutto in quella drammatica rappresentanza concorre a renderne unita e sviluppata nelle diverse sue parti l'azione: se il nudo e i panneggiamenti vi si vedono disegnati e imitati assai meglio di come avevano fatto gli altri in quell'epoca, e il colorito è più morbido e degradato come conviene; se in una parola in questa storia già si vede l'artefice grande, in quella che rappre-

senta san Pietro e san Paolo innanzi al Proconsolo, Filippino raggiunse il sommo dell'arte, avanzando di gran lunga quelli che lo avevano preceduto, e ponendosi accanto dei grandi maestri dell'epoca seguente.

La scena rappresenta il Proconsolo assiso in trono, circondato dai suoi ministri, e in atto di stendere il braccio destro che accenna con l'indice della mano, mentre à diretta la parola ai due Apostoli, che dignitosamente si difendono dalla sentenza di morte, che contro loro à pronunziato il tiranno. Dipingendo questa storia, Filippino riunì tutte le forze del suo ingegno, e così rinvigorito, pieno di coraggio e di valore, si slanciò oltre il confine, ove erano giunti gli altri, vincendo per venustà e maestria d'arte, quanti mai in quel tempo avevano maneggiati i pennelli.

Per comprendere, a quale estensione per opera sua la pittura spiegò le ali, bisogna vedere quel dipinto, cui le nostre parole non potranno lodare abbastanza, per la maestà con la quale il tiranno sembra perorare, per la verità e l'espressione del volto e dell'atteggiamento di ciascun personaggio, per gli aggruppamenti bellissimi, per l'unione e morbidezza del colorito, per l'intelligenza del disegno, per i panneggi, pel rilievo, per la novità, per la robustezza e franchezza grandissima, con che la storia è straordinariamente condotta. È tale il pregio di questo stupendo dipinto, che se il tempo non ne avesse un poco offuscati i colori, ignorandosene l'autore, parrebbe sicuramente un'opera eseguita da un artefice fiorito nel decimosesto secolo. Nulla vi è più che rammenti la vecchia scuola, nulla che si rapporti ai modi tenuti dai maestri contemporanei di Filippino, ma tutto

all'incontro è nuovo, tutto è moderno, tutto insomma è fatto con arte adulta e vigorosa.

Il barone di Rumhor, che è stato quello il quale à rivendicato a Filippino le pitture della cappella Brancacci, à creduto ugualmente, e sembra averne ragione, che le dodici piccole lunette che decorano l'Oratorio della Congregazione de'Buonomini di san Martino, nelle quali sono figurate le opere di carità che quei pietosi fratelli esercitano a pro dei poveri vergognosi, furono lavori della mano giovanile di Filippino. Le ragioni su le quali è basata questa opinione, la quale à tutto l'aspetto della verità, consistono in ciò, che essendosi sempre per errore ritenuto, che le pitture oggi rivendicate a Filippino, fossero opera del pennello di Masaccio, in seguito di questa credenza tutti si sono formati il loro giudizio dello stile di Masaccio, sulla maniera specialmente con cui è condotta la storia dei due Apostoli innanzi al Proconsolo; e trovando poi una grande analogia fra questa pittura e quella di San Martino, ànno creduto che sì l'uno che l'altro appartenessero al medesimo autore. Dopo ciò che abbiamo provato precedentemente, che il pittore della migliore storia della cappella Brancacci è stato il Lippi, se non si avesse altra ragione, questa sola basterebbe perchè ognuno si ricredesse ed assegnasse a questo artefice anche le storie delle dodici lunette; ma un'altra invincibile prova, tratta dalla Storia, ci porta a questa conclusione, scoprendosi che le pitture di San Martino non poterono esser fatte che circa quarant'anni dopo la morte di Masaccio, il quale perciò non può averle dipinte. È noto storicamente, che la Congregazione dei Buonomini di San Martino istituita

da sant'Antonino arcivescovo di Firenze nel 1441, sino al 1470, per mancanza di locale, tenne sempre le sue adunanze in una porzione di chiesa, concessa a quei pii provveditori dall'abate di Badia, conoscendosi ancora che essi non occuparono mai la stanza che è il presente oratorio prima del 1481, nel quale anno ne fecero la compra, come consta dallo istrumento rogato nell'anno seguente, in cui Filippino, che già contava ventidue anni, potè avere allogata l'opera delle lunette, dopo della quale eseguì il lavoro della cappella Brancacci, che nella maniera molto a quella si avvicina, se non che nella prima si conosce l'artefice che ancora non à gran pratica dell'arte, e nella seconda si vede il maestro che con franchezza e risoluzione maneggia il pennello, in quella si scopre l'artista che vuole penetrare nei segreti dell'arte, in questa si ammira il valoroso maestro che vincendo tutti gli ostacoli, spiana interamente il sentiero della pittura, la perfeziona in tutte le sue parti, rendendola capace di rappresentare a maraviglia la natura viva.

Una delle tavole bellissime lavorate da Filippino è quella stupenda che si venera nella chiesa di Santo Spirito. Il Vasari non l'à lodata per quanto doveva, e le poche parole che spende ci fan conoscere, che egli scrivendo non aveva presente i pregi di questo dipinto, mirabile quanti altri mai furono in quel tempo messi fuori dai più insigni maestri. Vi è figurata Nostra Signora col bambino Gesù nelle braccia, il quale stende la mano per ricevere la croce che con infinita grazia gli porge genuflesso il piccolo san Giovanni. A destra del trono ove è assisa la Madonna, vedesi ginocchioni Tanai de'Nerli cui il ve-

scovo san Martino presenta alla Santissima Vergine, alla quale è pure da santa Caterina presentata la moglie di Tanai, che è ancor essa genuflessa. In fondo della tavola scorgesi in bellissima e vaga prospettiva il Borgo san Frediano e la porta di questo nome, e poi Tanai che smontato da cavallo e consegnatolo ad un suo scudiero, bacia una sua fanciullina, che, accompagnata da un paggio, è corsa ad incontrarlo su la soglia del palazzo. Sebbene Filippino non fosse solito scegliere tipi graziosi, pure in questo quadro egli escì dall'ordinario, ed à sparso di grazia e di venustà i volti delle figure, specialmente quello della santa martire, e del piccolo precursore, che sono veramente belli e leggiadri. Laonde bene a ragione si è detto essere questa pittura per ogni verso pregevolissima, e per forza di colorito e varietà di tinte, e per energia e risoluzione di stile, e per espressione, per diligenza e per vivacità.

Ma delle sue tavole, almeno di quelle che trovansi in Firenze, poichè se ne à pure una nella Galleria Corsini, un'altra in casa Rucellai, niuna è così copiosa di figure, così ricca di pregi, quanto quella che ammirasi nella sala detta del Baroccio nella Galleria degli Uffizi. Questa è quella tavola che Filippino aveva eseguita pel convento degli Scopetani fuori di Firenze, e rappresenta l'Adorazione dei Magi, ove fra le tante figure che vi sono, ritrasse alcuni della casa Medici, mostrando da per tutto un valore, una maestria veramente mirabile.

In una umile capanna, ma bizzarramente ideata, dietro la quale scopresi la campagna, figurò la Vergine seduta col bambino sul ginocchio, ed innanzi è prono a mani giunte il più vecchio dei tre Magi, il di cui volto

mostra la tenerezza che egli provava trovandosi alla presenza del Messia, che avendo di già ricevuto il presente, dolcemente distende un piede onde quegli v'imprima il bacio. Alla sua destra è l'altro re genuflesso tenendo in mano la sua offerta, e con l'animo pieno di devozione sta tutto intento ad adorarlo; dall'altro lato è il terzo dei tre re, ritto in piedi, e riverente aspetta che giunga a lui l'istante per offrire umilmente il suo presente. Dietro la Vergine è lo sposo Giuseppe, che, sorpreso dell'eccelso mistero, rimira quei potenti monarchi discesi nel suo povero abituro a inchinarsi devoti, e riconoscere nel pargoletto di Maria il Verbo di Dio che si umanava per redimere il genere umano. Fanti, scudieri ed altra gente in abiti bizzarramente acconci popolano il resto della composizione, ove fra le tante figure introdotte per rendere più ricco ed imponente il seguito dei reali visitatori, effigiò un astrologo che à in mano un quadro, e nelle sembianze di questo personaggio ritrasse Pierfrancesco figliolo di Lorenzo di Giovanni d'Averardo de' Medici, e nel giovine ritto in piè, al quale un paggio toglie di capo la corona, effigiò il padre di Giovanni detto delle Bande Nere, ritraendo il di lui cugino, chiamato ancora Pierfrancesco in quel giovinetto con lunghi e biondi capelli in atto di porgere al re un calice d'argento gemmato. Questa stupenda tavola, la quale porta la data del 20 Marzo 1496, mostra che Filippino all'età di trentasei anni, avanzandosi sempre nel gran sentiero che s'era aperto davanti, dipingendo nella cappella Brancacci, rinnovava le prove del suo valore, e se mirabile era già parso per aggruppamenti bellissimi, per franchezza e risoluzione, per robustezza di colorito e

artificio di chiaroscuro, in questo quadro, per studio e vivacità singolarissimo, mostra una energia, una bellezza e grandiosità di stile, un vigore di colorito, una varietà di tinte, una verità di carnagioni, un sì bel garbo di movenze, di gesti e di attitudini, una profondità di disegno, ed una sì alta intelligenza di comporre, che se nei contorni fosse meno minuto, e nei panneggi più vero, non vi sarebbe dipinto di quell'epoca che gli potrebbe stare in competenza.

E mirabilissima, per uno stile forte e grandioso, è l'altra sua tavola che per tanto tempo fu ammirata nella Galleria degli Uffizi per opera di Domenico del Ghirlandaio. Rappresenta la santa Vergine col bambino in grembo seduta sopra di un ricco trono, elevato su di un imbasamento di marmo, avendo da un lato san Vittore e san Giovanni Battista, e dall'altro san Bernardo e san Zanobi. Al disopra sono due angeli con bianche vesti, in atto di sostenere sul capo di Maria un festone di rose bianche e rosse, dal quale pende la corona con cui la Vergine fu proclamata regina dell'Universo. Anco in questa bellissima tavola si legge la data del 20 Febbraio 1485, e questa data, e la maniera con la quale è condotta, e lo scudo con croce rossa in campo bianco, arme del popolo fiorentino, che vedesi in alto, e la stessa sua provenienza fan prova incontrastabile essere questa la tavola che, secondo il Vasari, Filippino dipinse per la sala degli Otto di pratica, nel palazzo della Signoria. Questo quadro, nel quale le figure sono disegnate, colorite, distribuite con quella maestria, forza, intelligenza, vivacità ed espressione che distinguono le produzioni del pennello del Lippi, fu rivendicato al suo vero autore dal Rumhor, e quindi

dal Gaye, che nel primo volume del suo carteggio inedito à riportato i documenti estratti dagli stanziamenti della repubblica, con i quali si à la prova manifesta che la tavola di Filippino rammentata dal Vasari sia quella che oggi trovasi indicata col suo nome nella seconda sala della scuola toscana della Galleria fiorentina.

Un lavoro ancora stupendo, per le belle qualità di che va adorno, è la tavola che trovasi nella Galleria del R. Palazzo Pitti, e rappresentante la morte di Lucrezia. Il quadro è diviso in tre parti, e in quella a destra dello spettatore, che serve come di prologo al terribile dramma, vedesi Collatino che seguito da un fante cavalca un veloce destriero, e galoppando mostra l'ardente desiderio che è in lui di presto giungere alla sua pudica consorte. In quella a sinistra vedesi Lucrezia col pugnale fitto nell'innocente core, versando sangue dalla profonda ferita che sta per spengere la vita dell'intemerata e generosa donna. Il padre, il marito, i parenti, s'affrettano a soccorrere la morente cui un uomo sostiene fra le braccia, ed il dolore, lo sdegno, e la pietà e la sorpresa, si manifestano a meraviglia nel volto e negli atti di ciascuno. La scena di mezzo poi rappresenta la veduta del Foro ornato di sontuose fabbriche, e in fondo in bella prospettiva vedesi il paesaggio. Nel centro sopra un feretro giace disteso il cadavere di Lucrezia, intorno al quale sono da una parte i parenti e gli amici, oppressi dal dolore, e dall'altra gran calca di popolo che isdegnosa fra la commozione rimira l'atroce fine della magnanima e virtuosa donna. E fra il popolo e i parenti, quasi protagonista della scena, è Bruto, che stringendo con la destra il ferro tratto dal seno dell'estinta, ardendo di rabbia e di furore, mostra alla moltitudine

il cadavere che è dinanzi della bella intemerata Lucrezia, la incita a sollevarsi e rompere il duro giogo della tirannide di Tarquinio. Sebbene in questa drammatica composizione il pittore non conservasse l'unità dell'azione, e non badasse di vestire le figure nel proprio loro costume romano, pure tutto è condotto con quel gran magistero che ammiriamo nelle opere di questo perspicace ingegno; e l'intelligenza con la quale sono disegnate ed aggruppate le figure, la varietà e la forza che c'è nel loro colorito, l'energia e la verità dell'espressione del loro volto e degli atti della persona, la bene intesa distribuzione dei lumi e delle ombre, la bellezza dello stile, l'anima, la vita, il movimento che regna da ogni parte, sono le belle doti che tanto si cattivano l'animo e l'attenzione dello spettatore.

Due anni dopo questo egregio lavoro, gli furono allogate le pitture della cappella di Filippo Strozzi, il vecchio, in Santa Maria Novella, cui Filippino diede finite molti anni dopo, avendo frattanto preso a fare varii altri lavori, e fra questi gli affreschi e la tavola nella cappella Caraffa in Santa Maria della Minerva a Roma. Il quadro all'altare rappresenta la Vergine Annunziata dall'angelo Gabbriello, e gli affreschi delle pareti figurano l'Assunzione di Maria in cielo, con gli Apostoli attorno il sepolcro, e quindi san Tommaso d'Aquino in cattedra, in atto di difendere la Chiesa dalla setta degli eretici; opere che gli riconfermarono in Roma quell'alta fama che Filippino godeva in Firenze, essendo condotte con maestria e studio veramente grande. Fece poi la tavola ai frati dello Zoccolo al Palco presso Prato, che ora trovasi nella Galleria di Monaco, e nella quale espresse il Salvatore, con i segni

delle sue piaghe, apparisce in una campagna alla sua divina Madre; sopra le nuvole si vede l'Eterno Padre: nel gradino è il corpo di Gesù Cristo nel sepolcro, sostenuto da un angelo, con ai lati san Francesco, san Domenico, sant'Agostino e san Celestino. Prende poscia altri lavori, e fra questi le tavole delle quali abbiamo parlato innanzi; finisce una parte delle pitture della cappella Strozzi; dipinge una Nostra Signora col Bambino e san Giovanni Battista pel Comune di Prato, lo sposalizio di santa Caterina per la chiesa di san Domenico di Bologna, e un anno dopo, cioè nel 1502, tre anni avanti che morisse, diede finite le pitture di Santa Maria Novella.

Per questa grande opera nella quale tutto brilla il talento dell'artefice, Filippino à colto novelli allori, e à rinverdito la corona che la posterità gli serbava per cingergli il capo nei secoli futuri. Ornamenti d'ogni sorta, bassirilievi, figure a chiaroscuro, trofei, bandiere, architetture sontuose, calzari, acconciature da capo, abbigliamenti all'orientale e mille altre bizzarrie egli introdusse in questa rappresentanza, in cui tutto è novità e varietà di cose. E di certo ancora in Firenze non s'era visto una pittura così decorata, e ricca di tanti capricci, e di ornamenti condotti con tanto bel modo e fantasia, laonde è sembrato al Lanzi che queste storie piaccian più per questi accessoril, che per i volti, i quali a dir il vero mancano di grazia e di scelta. Ciononostante questa opera sarà sempre ammirata, e gli artisti vi troveranno sempre tali pregi tecnici da ritenerla per uno dei più bei affreschi che sieno stati fatti negli ultimi anni del secolo decimoquinto. Una di quelle storie rappresenta la Resurrezione di Drusiana per opera di san Giovanni, nella quale l'artista à mostrato

un talento mirabile nel dipingere sul volto degli astanti la sorpresa e la meraviglia che essi provano alla vista del Santo, che fatto il segno della croce, richiama a vita l'estinta. Più di tutti sembra meravigliato, ed è bellissimo il suo atteggiamento di stupore, quel sacerdote che à un vaso in mano, vestito all'antica; e stupendo per la sua espressione è quel fanciullino che impaurito di un cane che con i denti l'à preso per una fascia, cerca nascondersi fra i panni della madre, la quale più che il figlio che teme d'essere morso è presa di spavento e di stupore per il miracolo che à visto co'suoi occhi operare. Bella ancora oltre modo è l'altra storia, ove è san Giovanni nella caldaia d'olio bollente, nella quale sono attitudini ed espressioni sì varie e belle da non desiderare dipiù. Il Santo, benchè così fieramente tormentato, mostra nel suo volto tutta la calma e la rassegnazione del martire confortato dallo spirito divino, e la sua traquillità ridesta gagliardamente l'ira e la rabbia del Prefetto, il quale, non ancora contento, ordina che si avvivi maggiormente il fuoco; e qui è bello vedere quegli sgherri che in varii modi si affaticano ad attizzare le già crescenti fiamme, che con belli sbattimenti riverberano nel viso di chi soffia.

Ma stupenda per ogni verso è la terza storia rappresentante l'apostolo san Filippo, che, elevando il braccio destro, e accennando in cielo con l'indice della mano, fa escire di sotto l'altare, nel tempio di Marte, un mostruoso serpente, che contorcendosi, minaccia, getta lingue di fuoco e veleno. Il figliolo del re alla vista di quel terribile animale, e pel fetore che manda, cade svenuto fra le braccia dei suoi seguaci, e muore. Tutti i circostanti sono presi di terrore e di spavento, e non meno

sorpreso e spaventato è il sacerdote, che, allargando le braccia, mostra, scendendo i gradini dell'altare, l'orrore che à di già invaso tutta la sua persona. Mirabilissima poi per l'invenzione è l'ultima rappresentanza nella quale è figurato il martirio di san Filippo, e poichè sembra quasi impossibile descrivere quella scena meglio di come à fatto il Vasari, riferiremo le medesime sue parole, che assai ben dimostrano il modo con cui Filippino immaginò, come il Santo » in terra fusse disteso in sulla croce, e poi così tutto insieme alzato e tirato in alto per via di canapi, e funi, e di puntelli; le quali funi, e canapi sono avvolti a certe anticaglie rotte, e pezzi di pilastri e imbasamenti, e tirati da alcuni ministri. Dall'altro lato regge il peso della detta croce e del santo che vi è sopra nudo, da una banda, uno con una scala con la quale l'ha inforcata, e dall'altra, un altro con un puntello sostenendola insino a che due altri, fatto leva a piè del ceppo o pedale d'essa croce, va bilicando il peso per metterla nella buca fatta in terra, dove aveva da stare ritta; che più non è possibile, nè per invenzione, nè per disegno, nè per quale si voglia altra industria, o artifizio, far meglio. »

Compito questo affresco, Filippino aveva posto mano ad una bellissima tavola, cui non potè dare finita essendo stato sopraggiunto dalla morte; e fu gran danno essere morto così giovane, e quando cercava emendarsi da quella durezza e mancanza d'accordo che si nota in tutte le sue pitture. Questa tavola, rappresentante una Deposizione, è quella che Filippino aveva preso a dipingere per la chiesa della Nunziata, nella quale egli dipinse soltanto le figure che sono nella parte superiore

del quadro, mentre le altre in basso sono state lavorate da Pietro Perugino. Oggi conservasi nella Galleria dell'Accademia fiorentina delle Belle Arti, e, poichè nella metà dipinta dal Lippi si ammira quella morbidezza e unione di colori che gli mancava per essere compiuto in tutto, ove egli l'avesse potuto finire, sarebbe stato il più bel lavoro che mai Filippino avesse condotto.

Raffaellino del Garbo — E da questa tavola si vede ancora che Filippino aveva cominciato a fare più graziosi e più belli i volti delle sue figure; ma in ciò bisogna dire essere stato vinto dal suo scolare Raffaellino del Garbo, il quale seguitando lo stile del maestro, nella volta della cappella Caraffa alla Minerva, fece certi cori di angeli così vaghi e leggiadri, e così squisitamente finiti, che ne fu da tutti molto commendato, e per la grazia che vi à sparsa, e per l'amore e la diligenza studiatissima con che son finiti. Oggi però non compariscono più tali, essendo rovinati dai cattivi restauri. E molto ancora si avanzò in questa sua bella qualità, dopo che si allontanò da Filippino, ed infatti le opere che ei eseguì da quell'epoca in poi mostrano una maniera più dolce e più gentile, specialmente nei panni, nelle arie delle teste, e nei capelli che si vedono lavorati con maggiore morbidezza.

Poco rimane in Firenze di questo abile pittore, il quale carico di numerosa figliolanza, declinò sempre, e ogni giorno più l'arte dimenticando, morì misero e senza nome. Nondimeno se la fortuna gli fu ingratissima, non per questo la storia non deve rendergli quegli onori che giustamente si merita, trovandosi delle opere nelle quali si vede che non raggiungendo i più grandi, pareg-

giò gli altri che pure ebbero fama di artefici distinti. Noi non rammentiamo quali pregi abbia quella sua tavola che al presente trovasi al Museo del Louvre a Parigi, rappresentante l'incoronazione della Vergine in mezzo ad una gloria di angeli che con i loro strumenti fanno un celeste concerto, e di varii santi che sono in basso; ma possiamo dire qualche cosa dell' altra tanto graziosa tavola che vedesi in Firenze nella Galleria degli Uffizi. In un vago e ridente campo, sparso di fresche erbe e di variopinti fiori, è assisa Nostra Signora, che tiene presso sè ritto in piedi il suo pargoletto Gesù, il quale in atto di benedire facendo con la destra il segno della triade, è rivolto verso il piccolo san Giovanni, che gli fa dono di due di quelle rose cui egli à raccolte in un lembo della sua veste. In lontananza da un lato è una capanna ove pare esservi lo sposo Giuseppe, e dall'altro genti a cavallo, e forse saranno i tre magi col loro seguito che il pittore avrà finto di ritorno ai loro posti. In questa tavola, nella quale si ammira una finitezza incredibile, tutto è fatto con quella grazia e con quel garbo, onde ne ebbe il cognome, e mentre il colorito delle carni ti dà l'idea del vero, le mosse, gli atti, le fisonomie delle figure, ti mostrano la gentilezza e la soave maniera di Raffaellino.

E così pregievole supponiamo che debba essere la grande storia a fresco, rappresentante la moltiplicazione dei pani e dei pesci, che egli dipinse in una facciata del refettorio oggi delle monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Borgo Pinti, nella chiesa delle quali, alla cappella di san Sebastiano, sono due sue figure, un san Rocco, e un santo Ignazio, ben disegnate e condotte da

buon maestro, quale egli era. Tolte queste pitture, altro non ci resta da rammentare che il bellissimo quadro della Resurrezione di Gesù Cristo, che vedesi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti. Questa tavola è il capolavoro di Raffaellino, e per diligenza, e per disegno, e per grazia che v'è specialmente nelle teste delle figure dei soldati che cascano quasi morti intorno al sepolcro. Il volto del Salvatore è quel che si può dire divino; e pieno di gentilezza e di nobiltà, spira gloria celeste: e graziosissime sono eziandio varie altre teste, specialmente quella del soldato che grida pel peso del coperchio del sepolcro che à addosso, non che l'altra di un giovane in cui sembra essere ritratto Niccola Capponi, da cui gli fu commessa l'opera per la sua cappella nella chiesa dei frati di Monte Oliveto fuori la porta san Frediano, da dove passò nel luogo in cui essa oggi si trova.

Raffaello di Francesco — Contemporaneamente a Raffaellino Del Garbo, che era figliolo di un tal Bartolommeo, esercitarono la pittura tre altri fiorentini di nome Raffaello, i quali erano stati sempre scambiati con Del Garbo, e di tutti e quattro fatta una sola persona. Il primo di essi, che non può confondersi con lo scolare di Filippino, è Raffaello figlio di Francesco di Giovanni Vanni, ancor egli pittore, come scorgesi da un documento (1), nel quale si legge essere stata allogata a Raffaello dal Pievano di sant'Andrea di Empoli, il dì 10 Agosto 1504, la tavola che il di lui genitore Francesco, per morte sopraggiuntagli, lasciava imperfetta.

Or questa tavola è quella che, rappresentante la De-

(1) Trovasi nell'Archivio generale dei contratti di Firenze, protocollo R, n.° 336, anno 1502-1505 a carte 79 tergo.

posizione di Gesù, vedesi nella Galleria degli Uffizi, e che per tanto tempo fu sempre creduta per un'opera di Raffaellino Del Garbo; anzi quando, alla soppressione della Compagnia di sant'Andrea d'Empoli, fu nel 1786 trasportata nella Galleria dell' Accademia fiorentina, fu stimata da molti opera di Pietro del Perugino; ma passata poi ove oggi si vede, dai libri di quella soppressa Compagnia si rilevò che appartenesse a Raffaello di Francesco a cui l'assegniamo. Veramente questa tavola è così mirabile, anzi direi così peruginesca, che merita essere intieramente descritta. Nel mezzo del quadro vedesi la Vergine madre che à disteso su le ginocchia il corpo dell'estinto suo divin figliolo, cui san Giovanni Evangelista sostiene per le spalle, e la Maddalena genuflessa per i piedi. Dietro alla Madonna è una delle Marie con le mani incrocicchiate, e dietro alla Maddalena san Giovanni Battista. In lontananza appare il Calvario col Redentore che porta la croce in mezzo alle turbe, e seguito dalla madre. Nel gradino, che è stato diviso dalla tavola e malamente restaurato, sono tre storiette rappresentanti la Samaritana al pozzo, Gesù Cristo che scaccia i profanatori dal tempio e l'entrata del Salvatore in Gerusalemme.

Confrontando questo quadro con la Sacra Famiglia di Raffaellino Del Garbo, anco al meno versato nelle cose d'arte, non isfuggirà la differenza notabilissima che passa fra la maniera dell'uno e dell'altro, oltre che la esecuzione stessa di questi due dipinti potrà parimenti essere la guida che maggiormente farà rilevare la diversità dei due pennelli. Nella tavola dello scolare del Lippi si scopre un pennelleggiare con franchezza, e quel

possesso d'arte, che si ottiene dopo lunghi e assidui studi; mentre in quella di Raffaello di Francesco, sebbene condotta con più perfetta maniera, si scorge la mano di uno che, quasi direi, piuttosto dilettavasi della pittura, anzi che ne facesse professione: insomma, il primo è un gentile e grazioso seguace della maniera di Filippino, il secondo un imitatore del Perugino; l'uno maneggia il pennello da maestro, e l'altro con poca pratica dell'arte; Raffaellino è fastoso e andante nei panni, Raffaello ricercato e alquanto duro; quegli gentile nel colorito, questi vizioso, e verdastro nelle ombre; ambidue sono maestri di disegno grandioso e risoluto, ma Raffaello segna specialmente le estremità con qualche risentimento anatomico, e mostra esser più ardito di quello. Tuttavia il quadro della Deposizione, malgrado qualche menda, specialmente per essere la forma delle figure alquanto tozze, merita essere tenuto in molta considerazione, e per la maniera con la quale à segnato il nudo nel corpo del Redentore, per la naturalezza con cui à dimostrato l'abbandono del suo braccio, e per l'espressione divina del suo santo volto; ed ancora per la bellezza delle altre teste piene di vivezza, d'affetto e di pietà, per la giustezza della composizione, quantunque un po' simmetrica, per la semplicità e la facilità dei panneggi, per la bella unione dei colori, ed infine per la morbidezza del finissimo pennello.

Un altro documento, (1) ci fa conoscere un'altra tavola di Raffaello di Francesco, allogatagli nel 1505 dalla Compagnia della Veste bianca nella medesima Pieve di sant'

(1) Esiste nel medesimo Archivio generale, protocollo R, n° 336, dell'anno 1505-1506, a carte 177.

Andrea di Empoli, ove tuttora si conserva. Dal contratto si rileva che nel mezzo Raffaello avrebbe dovuto dipingervi la Vergine col suo bambino Gesù, ma al presente non vi si vede nulla, e vi appare un vano a guisa di nicchia. Bene però a destra v'è figurato sant'Andrea, e a sinistra san Giovanni Battista con bel garbo di movenza e ben condotti dentro finte nicchie, ove al di sopra sono alcune teste di cherubini. Sei storiette sono poi rappresentate nel sottoposto gradino, come il martirio di sant'Andrea, la cattura di Gesù Cristo, l'ultima cena con gli Apostoli, l'orazione sul monte degli Olivi, la decollazione di san Giovanni Battista e la cena di Erode. Raccontasi che quella sua tavola che altre volte vedevasi nella Collegiata di Castelfranco, nel 1835 fu comprata dal pittore Vincenzo Brioschi per la Russia, come opera del divino Urbinate, pel prezzo di 3000 scudi. Questo è uno di quei tanti esempi che dimostrano come anche gli artisti non ben versati nella maniera dei pittori, incorrano a lasciarsi ingannare così manifestamente da prendere un Raffaello di Francesco per un Raffaello di Urbino.

— L'altro Raffaello che operò in Firenze nell'epoca medesima in cui fiorì Raffaellino Del Garbo è Raffaello di Carlo, o Carli, del quale altra pittura non si conosce che quella tavola descritta per errore dal Vasari come un'opera dello scolare di Filippino, e dipinta per la chiesa di Santo Spirito. Vi è rappresentato il papa san Gregorio, che assistito dal diacono e suddiacono celebrando la messa, vede apparire Gesù Cristo ignudo con la croce sulla spalla, versando sangue dalle sue ferite. Questa tavola, nella quale si legge *Raphael Karli pinxit* A. D.

MCCCCCI, dalla chiesa per la quale era stata dipinta, passò in casa Antinori, e quindi, andata in altre mani, fu alfine comprata dall'inglese Woodburn, mercante di oggetti d'arte, che la recò a Londra, facendola restaurare dai danni che aveva sofferti per l'inondazione dell'Arno avvenuta nel novembre 1844.

— Finalmente il terzo pittore fiorentino chiamato Raffaello, che lavorò coetaneamente ai già rammentati, è un tal Raffaello di Firenze, come si sottoscrisse con l'anno 1502 in quell'unica sua tavola che trovasi nel Coro della chiesa di Santa Maria degli Angeli nel suburbio di Siena fuori della porta Romana. Vi è rappresentata la Vergine su le nubi e circondata da raggi dorati; à in grembo il bambino Gesù, ai piedi un cherubino ed altri due alle spalle. Alla sua destra è san Girolamo cardinale e santa Maddalena, e alla sinistra sant'Agostino e san Giovanni Evangelista. Un fondo di paese serve di campo al quadro; e in una lunetta al di sopra della cornice è l'eterno Padre, a cui fanno corteggio quattro vaghi angioletti; nei sette partimenti del sottoposto gradino sono diversi santi e sante, e in quello di mezzo l'Adorazione dei Magi, invenzione ricchissima. Gli annotatori del Vasari, edizione Le Monnier, ove abbiamo tratta questa notizia, ci fanno sapere, essere questa tavola condotta con una maniera che non à che fare per nulla con quella dei tre Raffaelli che abbiamo ricordati, dai quali l'autore di questo dipinto si distingue per uno stile più grandioso, e per un colorito più forte e più grazioso. E questo suo lavoro è ancora assai commendabile per la semplicità e dignità dei movimenti delle figure, per la nobiltà dell'aria delle teste che paion

vere, per i bei partiti dei panni largamente piegati, e finalmente per un certo fare severo e risoluto, onde si direbbe essere stato educato nella scuola dei grandi maestri che operarono in quei medesimi anni in cui fiorì il più sublime dipintore che mai l'arte abbia avuto.

Rosselli — Volgendoci nuovamente alla cappella Sistina, vi troviamo le storie di Cosimo Rosselli, il quale pare che di già godesse fama di grande maestro, essendogli stati allogati quattro compartimenti, mentre gli altri, che pur erano valentuomini, non ne dipinsero che tre. È ignoto da chi fosse ammaestrato nell'arte; ma dovendo giudicare dalla grande pittura a fresco che eseguì nella chiesa di Sant' Ambrogio a Firenze, una delle opere della sua gioventù, si direbbe che, se non i precetti, almeno gli esempi di Masaccio, e molto più quelli del beato pittore di Fiesole, influissero grandemente su lui. Vi è rappresentato il Miracolo del Sacramento, fingendo una processione nella piazza della chiesa, dove l'Arcivescovo porta il calice miracoloso accompagnato dal suo clero e da una infinità di uomini e di donne, che, vivamente commossi, mostrano nel loro volto la profonda loro devozione. Tutto in questa commovente composizione è assai ben ordinato: i movimenti di ciascuna figura, lo stile del disegno e dei panneggiamenti, e più l'arte d'aggruppare, l'effetto, la evidenza sorprendente, richiamano e interessano l'attenzione di chiunque. Sono poi certi gruppi così belli che potrebbero sin'anco attribuirsi all'istesso Raffaello, tanto per la semplicità ed il grazioso modo come sono ideati, come ancora per la bellezza dei volti. Più di qualunque altro è mirabile, e veramente raffaellesco,

quello delle tre giovanette che unite insieme accompagnano la processione; il loro tipo è di una tale ingenuità e di forme così nobili, ed il loro andare così stupendamente immaginato, che in tutto quel tempo non fu mai visto un gruppo più gentile e più grazioso di questo.

Considerando i modi tenuti dal Rosselli in questo grande affresco, e con quanta religione egli à effigiato quei devoti che seguono il Sacramento, molto più che rimane tuttora ignoto il nome del suo maestro, si potrebbe credere, che almeno dalle opere mistiche dell' Angelico egli imparasse quella pura e soave espressione che à fatto vedere in questa gentile e religiosa pittura. Anzi ricordandoci, che per moltissimo tempo la tavola della Coronazione della Vergine che vedesi nella chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, fu tenuta per opera del solitario pittore di Fiesole, si avrà ancora un'altra ragione per dovere ammettere l'influsso che esercitò su Cosimo quell'ispirato e devoto pittore; e ciò poi è messo in maggior luce dal quadro medesimo che abbiamo or ora rammentato, nel quale il tipo della Vergine, quello di varie sante molto ritraggono da quella dolcezza e celestialità che l'Angelico incarnò divinamente nelle sue figure. Pria però di passare più oltre, vogliamo brevemente descrivere questa bellissima tavola, ove nella parte superiore, fra un cerchio di serafini, è l'Eterno in atto di porre la corona sul capo di Maria, umilmente alquanto inchinata e con le mani a croce sul petto. A destra è un angelo che porta il giglio, simbolico della purità della santa Vergine; la corona di spine e i tre chiodi che trafissero i piedi e le mani del

divino Redentore; a sinistra è san Michele Arcangelo con la spada in mano, e quindi da ambi i lati altri angioli che col suono delle trombe, delle arpe e di altri strumenti sciolgono armonie di paradiso. Nella parte inferiore, in varie e belle attitudini, sono i patriarchi, i profeti, molti santi e sante, gli apostoli, la Maddalena col vaso dell'unguento, e presso lei è genuflesso san Pietro, e fra tutti distinguonsi ritti in piedi ai due lati del quadro san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista. Quest' opera è bella quanto mai si possa dire, e per stile di disegno, e per santità d'affetti, e per purità di tipi, e per dignità d'atteggiamenti; sicchè coloro che l'avevano attribuita a frate Angelico, se s'ingannarono nell'assegnare il suo vero autore, non sbagliarono punto giudicandola degna di quel soave e mistico pittore.

Il Vasari ci riferisce, che Cosimo abbia dipinta ancora per l'altare maggiore in questa medesima chiesa una tavola, della quale per gran tempo se ne è ignorato il destino. È probabile però che sia quella che trovasi esposta nella sagrestia, rappresentante nostra Signora assisa in trono in atto di allattare il suo pargoletto, e accarezzando con la destra il piccolo san Giovanni, che le sta accanto ritto in piedi. Da una parte poi è san Pietro, e dall'altra san Giacomo apostolo; e in aria, in sul volare, due angioletti che sostengono la corona con la quale la Vergine fu glorificata Regina del Paradiso. Tutto veramente induce a ritenere essere questa la tavola di cui parla il biografo d'Arezzo, e la maniera del pennelleggiare, del disegno, tutta insomma la parte tecnica è l'impronta della mano del Rosselli, sicchè male,

come à fatto altri, si giudicherebbe di Domenico Puligno, che ne dipinse una per questa medesima chiesa; ma oltre a quel che si è detto, la diversità dei santi effigiati da questo pittore nella sua tavola, sarebbe una buona ragione per non potere attribuirgli la fattura di quella che noi crediamo essere del Rosselli.

È tempo oramai che noi riconduciamo il nostro lettore in Roma per osservare le quattro storie dipinte da Cosimo nella cappella Sistina, nelle quali improntando i segni manifesti del naturalismo che già prevaleva in tutte le scuole, mostrò che aveva perdute le belle ispirazioni con le quali aveva cominciato a dipingere. Sono la sommersione di Faraone, la predicazione del Redentore ai popoli lungo il mare di Tiberiade, l'ultima cena degli Apostoli e l'adorazione del Vitello d'oro. Certo che in queste pitture il Rosselli non avanzò niuno dei suoi competitori, ma non rimase a loro sicuramente così inferiore, come altri à osato dire, che a mio parere non solo lo sfoggio dei finissimi azzurri oltremarini, e la vivacità estrema dei colori da lui adoperati, e il lumeggiare a oro ogni casa e alberi, e erbe, e panni, e nuvole, spingesse il pontefice a conferirgli il premio che aveva proposto a chi di quegli artefici avesse meglio lavorato, ma perchè l'opera è per molte qualità mirabile, veggendosi da per tutto buono stile tanto nelle figure, come nei panneggiamenti, bel disegno, forza e varietà d'espressione, intelligenza di prospettiva, bella condotta di scorti e maestria di comporre, tanto più che lo stesso Vasari ne loda nella ultima cena l'arte dello scortare, il buonissimo disegno, e nella predica di Gesù Cristo il bel paese, dipintovi da Pier di Cosimo, onde fu tenuta

per la migliore cosa. Laonde debbesi credere che questi pregi, agevolati dall'affascino che quei finissimi azzurri e quei brillanti colori produssero agli occhi del papa, siano stati quelli che abbiano all'artefice acquistato il premio della vittoria.

Infatti, osservando la storia ove è figurato Faraone che con la sua armata sommerge nel mare Rosso, sembraci esservi tutto il movimento, tutta l'energia, tutta la vivacità che si richiede onde l'azione sia espressa con proprietà e verosimiglianza; e gli atti di coloro che cercano salvarsi, il rivolgersi degli altri che sono buttati dalle onde, paiono dimostrati con maestria grandissima; e senza far conto di altro, la scena ove è il popolo eletto presenta nelle sue diverse parti molte bellezze; e principalmente quella bella figura di donna che levati gli occhi al cielo, piegando un ginocchio a terra, con la lira poggiata sull'altro, intuona il cantico delle grazie, è qualche cosa di stupendo, d'incantevole. Anco la Cena degli Apostoli col Salvatore à i suoi pregi, non che la predicazione di Gesù Cristo, ma, a nostro avviso, il quadro dell'Adorazione dell' idolo è il più magistrale di tutti. In lontananza è Mosè genuflesso in atto di ricevere le tavole della legge dalle mani di Dio, circondato da varii angioli. Alle falde della montagna è il campo degli Isdraeliti che ànno di già piantate le loro tende, e che, impazienti di tanto aspettare, ànno innalzato nel mezzo il vitello d'oro. Attorno all'idolo stanno genuflesse molte figure in atto di adorazione, mentre altre intrecciano festive la danza. Quindi vedesi Mosè che sdegnoso alla vista del culto idolatrico, spezza le tavole della legge, e l'indignazione dell'ispirato legislatore, e la sorpresa

e la vergogna degli Isdraeliti si dipingono mirabilmente in tutta la loro persona.

Di ritorno in patria, i frati della Santissima Annunziata gli diedero a dipingere a fresco una lunetta nel chiostro grande, e Cosimo vi rappresentò una storia di san Filippo Benizzi. Vi è figurato il beato Buonfigliolo che interpreta il sogno a san Filippo, al quale apparve nel sonno sopra un carro d'oro tirato da un leone e da un agnello, e preceduto da due angioletti per parte, assisa la Vergine Maria, nel coronato capo della quale su di una raggiera di luce è sospesa una corona di argentee stelle. Volano all'intorno varii angioletti, e due di essi tengono aperto per un lembo il ceruleo manto di Nostra Donna, che festeggiata a suono di varii strumenti, poggiando una mano sul bracciolo della seggiola, mostra con l'altra al santo l'abito dei Serviti. Questo affresco sembrami però assai inferiore alle opere precedenti del Rosselli, il quale, trascurando l'arte, e datosi all'alchimia, morì poverissimo; laonde può dirsi che il suo capolavoro è l'opera della sua gioventù, cioè, l'affresco della chiesa di Sant'Ambrogio, al quale, a mio parere, cedono ancora le quattro storie della cappella Sistina, malgrado che ne fosse premiato; e inferiore sembrami l'altro affresco che fece in San Martino di Lucca nella facciata principale della chiesa; ma questo, che è stato ventiquattro anni sono restaurato da Michele Ridolfi, avanza quello della Santissima Annunziata che sembrami assai debolmente condotto. Sono diverse storie che si riferiscono alla Croce santa, e la prima rappresenta la deposizione del Redentore fra le Marie e Giuseppe d'Arimatea; l'apparizione dell'angelo a Nicodemo, il quale uscito da Gerosolima,

e inginocchiatosi a pregare, riceve da quello l'ordine di fabbricare la statua della Santa Croce con l'albero del cedro, quando egli con la scure abbatte il cedro della foresta, e in ultimo, quando forma con quel legno la santa immagine. Per lunghi anni questo affresco rimase mezzo nascosto da una barocca decorazione architettonica del secolo decimosettimo, e soltanto apparve come oggi si vede, dopo che fu restaurato.

Quasi più nulla abbiamo delle opere del Rosselli, il quale, o perchè fosse poco favorito dalla fortuna, o chè egli non si dasse tanto impegno, pare che abbia nel tempo di sua vita, che non fu breve, lavorato pochissimo; non potendo, oltre le suddette opere, che citarne poche altre, delle quali alcune sono anco smarrite o perdute, come la tavola con san Marco e san Giovanni evangelisti ai lati della Croce che aveva fatta per la chiesa di San Marco a Firenze, le tre figure in San Jacopo dalle Murate, e quel che lavorò per la compagnia detta del Bernardino, e per l'altra di san Giorgio. Vi sarebbero però da nominarsi due altre tavole, ma ambedue sono di gran lunga inferiori a quelle opere delle quali abbiamo reso conto; specialmente la tavola, che, secondo il Vasari, Cosimo nei suoi primi anni dipinse per Sant'Ambrogio, e che credesi essere quella che vedesi nel terzo altare della chiesa, a sinistra entrando. Rappresenta la Vergine assunta in cielo fra una corona di cinque serafini, e con ai lati quattro angioli che volando le presentano dei gigli: al di sopra è la figura di Dio Padre; e in basso sant'Ambrogio vescovo, e san Francesco. Nel gradino sono tre storiette, una delle quali esprime Innocenzo III. che dà a san Francesco la regola dell'ordine; quando il santo

serafico riceve le stimmate; e la morte di san Francesco. L'altra è la santa Barbara che à un guerriero sotto i piedi, tenendo la palma nella destra, e la torre nella sinistra, un san Giovanni Battista da un lato, e san Mattia apostolo dall'altro; figure come le precedenti, debolmente disegnate, ignobili nei volti, e prive di grazia e d'espressione.

Piero di Cosimo — Fu suo allievo ed aiuto nella cappella Sistina, Piero di Cosimo, così chiamato dal nome del Rosselli che lo tenne e l'educò all'arte come a figliolo. Aveva uno spirito molto desto, ed era ancora assai vario di fantasia, onde fu sempre lodato per le sue immaginose invenzioni. Tenne per qualche tempo la maniera del maestro, ma viste poi le prime opere di Leonardo da Vinci, cercò, ma non riescì imitarlo bene; e fantastico come egli era, variò sempre maniera in tutto ciò che prese a fare, sicchè s'incontra molta difficoltà nel riconoscere le sue opere, anco mediante il confronto. Non pare che questo artefice lavorasse molto essendo bene scarso il numero delle opere che di lui si conoscono. Una sua tavola, molto stimata, trovasi in una stanza dell'Ospedale degl'Innocenti, e rappresenta Nostra Signora assisa in trono, su cui in alto sono due angioletti che con una mano ne tengono aperta la cortina, mentre con l'altra s'attengono a due lunghi candelabri accesi. Ella à su le ginocchia il divin figliolo, il quale ricevendo una rosa da santa Rosa di Viterbo, che gli sta dinanzi genuflessa, porge con l'altra mano un anello a santa Caterina che è inginocchiata dall'altro lato del trono; presso il quale sono tre angioletti per parte in atto di adorazione, e innanzi a loro ritti in piedi san Pietro e san Giovanni evangeli-

sta. Giudicando da questa prima opera, si dovrà dire che Piero conosceva bene il disegno, aveva belle arie di teste dolcemente espressive, atteggiava con proprietà, era attento nell'eseguire, ed aveva molta pratica nel colorire a olio, in cui specialmente fu tenuto fra i primi di quel tempo.

È nella Galleria degli Uffizi l'altra bellissima tavola che Piero aveva dipinto per la cappella Tibaldi nella chiesa della Santissima Annunziata. Vi è espressa Nostra Signora ritta in piedi sopra un dado, senza il suo bambino, con una mano sul seno e con l'altra alquanto sollevata; à gli occhi rivolti al cielo, ove è librato lo Spirito Santo in forma di candida colomba, che spande sul capo di Maria i suoi luminosi raggi. Ai piedi di lei è genuflessa da un lato santa Caterina, e dall'altro santa Margherita, che piene di devozione l'adorano; e ritti sono a rimirarla san Giovanni evangelista e san Filippo a destra, e san Pietro e sant'Antonino arcivescovo di Firenze a sinistra. Questa tavola è delle migliori che Piero abbia fatte e per la religiosa espressione delle teste, e per la bontà del disegno, e per la diligenza dell'esecuzione, e per la grazia con che tutto è condotto, e per l'unione e l'impasto dei colori a olio.

Questo quadro trovasi esposto nel primo corridore di essa Galleria, ove se ne vede un altro ancora bello, e figura Andromeda liberata dal mostro. In un seno di mare vedesi una smisurata orca che con la coda ritta e attortigliata, e la bocca aperta armata di più ordini di denti, e di due lunghi e acuti scaglioni, fieramente si avanza nuotando verso la vicina spiaggia, ove a un tronco è legata Andromeda seminuda, la quale dibattendosi

fra il terrore e la speranza, nella stessa angoscia da cui è travagliata, è sempre bellissima. Già il terribile mostro è per arrivare, quando Perseo, che veloce vedesi scendere dall'aria, montato sul dorso dell'empia fiera, vibrando gagliardamente la spada, la lascia estinta pria che giunga alla prossima sponda. Così il pittore à immaginato questa sua composizione, nella quale non è per nulla conservata l'unità dell'azione, avendo figurata nella riva opposta Andromeda che già liberata corre in compagnia di Perseo nelle braccia del padre, fra la gioia e la esultanza di tanta gente che in varie guise suonando e cantando festeggiano la sua liberazione. Se Piero si fosse ingegnato di evitare il difetto che abbiamo notato, avrebbe fatto un' opera per ogni verso assai ragguardevole, essendo per bizzarra invenzione, per varietà d'atteggiamenti, per leggiadria di teste, per capricciosa vaghezza di paese, per disegno, per strani abbigliamenti, per diligenza d'esecuzione, e per grazia e dolcezza di colorito, unito e bene sfumato, degno veramente di grandi laudi.

L'istessa mancanza d'unità d'azione si avverte nell'altro suo quadro vicino, in cui da una parte vedesi Andromeda che in compagnia del suo liberatore e di Cefeo, si avanza fra il suono degli strumenti, e le festose grida dei suoi, verso il tempio, ove Perseo per ringraziare gli Dei dell'ottenuta vittoria à innalzato tre are, una a Mercurio, l'altra a Pallade, e quella di mezzo a Giove, innanzi al di cui simulacro sono genuflessi i due promessi sposi ed il vecchio genitore Cefeo, mentre altri rendono col suono degli strumenti più solenne la sacra cerimonia. In questa tavola si ammirano i medesimi pregi tecnici

che abbiamo lodato nell'opera precedente, e che dobbiamo ripetere per l'altro dipinto che trovasi collocato accanto nel medesimo corridore, e rappresentante Fineo che turba le nozze di Perseo, il quale dopo questi sacrifizi sposò la bella Andromeda, e già è bandito un sontuoso banchetto, verso il finire del quale, la gioia di tutti è funestata da Fineo, zio della sposa, che geloso di vederla donna di altri, anzichè di sè, erasi ivi recato con truppa di armati, per rapirla. E vedesi lì fra questi e i convitati un terribile e sanguinoso combattimento, in cui Perseo dopo aver fatto prodigii di forza e di valore, mostrato il teschio di Medusa cangia in statue di sale quelli che lo rimirano. Non potremmo che ripetere quel che è stato di già detto; laonde altro ora non dobbiamo soggiungere, che Piero di Cosimo al vanto di bravo coloritore, e di buon disegnatore, riunisce quello d'avere istruito nella pittura Andrea del Sarto, come il Rosselli iniziò fra Bartolommeo della Porta.

I due Pollaiuoli. — Molto valente pittore di quel tempo fu Antonio del Pollaiuolo, il quale fu uno di quelli che aiutarono il Ghiberti nelle famosissime porte di bronzo, e coltivò anche con gran successo l'orificeria, nella quale arte fece delle cose bellissime al pari che in pittura, cui egli imparò da suo fratello Pietro, che era stato discepolo di Andrea del Castagno, di cui ritenne la maniera, specialmente in quel sugoso e forte colorito, in quei contorni un pò taglienti, e in quelle fisonomie alquanto gravi e austere. Sembra però che Piero si esercitasse molto più nella statuaria che nella pittura, non avendo di lui che le figure dei quattro evangelisti e dei profeti nella chiesa di San Miniato al Monte, condotte

assai bene, una Nunziata nella medesima chiesa, assai gentilmente e finamente lavorata, non che una tavola nel coro della Collegiata di San Gimignano rappresentante la Vergine incoronata, con molti graziosissimi angioletti che suonano diversi strumenti musicali, e sei santi genuflessi in basso; ma avendo Antonio imparato i modi di maneggiare i colori, e di adoprarli, insieme al fratello prese a dipingere quella tavola che dalla suddetta chiesa fu trasferita nella Galleria degli Uffizi. Rappresenta san Vincenzio, san Giacomo e sant' Eustachio, tutti e tre visti di faccia, e dipinti con tal finezza e diligenza d'esecuzione anco nei minimi accessorii che par veramente incredibile; e tanta ricercatezza nel fare con infinita precisione anco i ricami delle vesti del santo diacono, fu propria di Piero, al quale debbesi la figura del sant'Eustachio, che, pieno d'espressione nel volto, di prontezza nell'atteggiamento, con quell'incerto posare di piedi sul piano, e con quella durezza di contorni, e meschinità nelle pieghe dei panni, è molto inferiore alle due altre figure, che certamente sono state dipinte da Antonio; lo stile del quale è palese in tutte le parti, sia che tu miri il grandioso carattere del san Giacomo, e la vivace sua fisonomia, l'energia e la prontezza della sua attitudine, e i bizzarri e nuovi partiti del suo manto, sia che ti volga al san Vincenzio, la verità della testa del quale, la semplicità della sua espressione, la graziosa sua movenza e il libero e naturale andamento dei suoi panneggi, manifestano interamente il fare di Antonio.

Ma questi poi accorgendosi che Piero non aveva quella forza e quel valore per slanciarsi con lui ardita-

mente, pensò lavorare a solo, e seguire così l'impulso del suo genio che inclinava ai subbietti forti e terribili, ed affrontare le maggiori difficoltà del disegno, e degli scorti, onde ebbe fama di valentissimo artefice, che primo fra i moderni, scorticando cadaveri, imparò scientificamente la vera forma, e il vero movimento dei muscoli. Sicchè può dirsi a suo vanto, che altri ancora mai aveva disegnato il nudo con maggiori e più perfette cognizioni anatomiche, di quelle che mostrò Antonio dipingendo per la cappella Pucci alla Nunziata quel san Sebastiano, mirabilissimo per la forza e la fierezza delle attitudini dei saettatori che, appoggiata la balestra alla spalla, sono in atto di saettare il nudo corpo del santo, che vedesi in alto legato ad un tronco d'albero; e fanno ciò con una naturalezza, e con una prontezza ancora non vista. Ma più di qualunque altra figura è bellissima quella dei due saettatori che chinati alquanto a terra, caricano con tutta la forza delle loro braccia la balestra, vedendosi proprio in quegli uomini robusti e gagliardi il gonfiare delle vene, il contrarsi dei muscoli, e sin'anco il trattenere del fiato, per fare più forza. Vi sono poi in lontananza cavalli assai ben fatti, ed altri ignudi disegnati mirabilmente; e se lo stile è alquanto secco, il colorito delle carni mancante di forza, la composizione è affatto nuova, ed il disegno del nudo mostra lo studio profondo che Antonio aveva fatto nella scienza della notomia.

Certo che sotto questo rapporto, il Pollaiuolo merita essere considerato fra i più benemeriti dell'arte, sì per essere stato fra i moderni il primo che con principii teorici dimostrasse nelle sue figure i veri moti dei mu-

scoli, come ancora per avere con maggiore maestria dipinte le figure più grandi del vero, e di tanto suo valore ne diè le tracce in una facciata della chiesa di San Miniato fra le torri, ove fece un san Cristoforo alto dieci braccia, che per esattezza di proporzioni avanzò di gran lunga tutte le colossali figure che erano state fatte sino allora. Oggi però non esiste più, ed è stata veramente una gran disgrazia che perisse quest'opera, che per sveltezza e giustezza di proporzioni fu non solo studiata, ma quanto alla mossa anco imitata da Michelangelo nella sua meravigliosa e colossale statua del David.

E di tanta sua cognizione anatomica, e di tanta sua arte nelle proporzioni delle figure, replicò il suo valore, senza dubbio grande, nei tre Ercoli che dipinse per Lorenzo de' Medici, alti cinque braccia, dei quali però ignoriamo la sorte; ma invece nella Galleria degli Uffizi si trovano due quadrettini quasi meno di un palmo, i quali corrispondendo esattamente alla descrizione del Vasari, sembrano essere una ripetizione di quelli in proporzioni colossali, imperocchè lo stile dell'esecuzione, la maniera di segnare i contorni e le estremità, il colorito delle carni, il franco e gagliardo disegno palesano chiaramente la mano del Pollaiuolo. In uno vedesi Anteo a bocca aperta e prossimo a spirare, stretto fra le braccia di Ercole, nella testa del quale è espresso stupendamente il digrignare dei denti, accordato con altre parti con mirabile maestria, in maniera che la forza che egli adopera per far crepare Anteo, non solo si conosce nello stringere che fa, nella contrazione dei muscoli e dei nervi, ma persino nelle dita dei piedi, e negli stessi capelli che si rizzano gagliardamente. L'altro quadretto, ove è Er-

cole che ammazza l'Idra, è descritto dal biografo aretino come cosa veramente meravigliosa, e di certo è così fiero e terribile, e con tanta forza disegnato, che vi si vede proprio il precursore del grande e arditissimo maestro che dipinse la volta della cappella sistina. E non solo è stupendo per la gagliardia e la terribilità della figura dell'Ercole, ma ancora per la verità con cui è colorito il serpente, e per l'ira, la ferocia, il fuoco con che questi si difende dai micidiali colpi del suo fiero uccisore.

E come cosa eziandio meravigliosa l'istesso biografo ci rammenta il quadro a olio del san Michele che combatte il serpente, il quale dalla compagnia di sant'Angelo d'Arezzo fu nel passato secolo venduto all'avvocato Francesco Rossi aretino; ma oggi s'ignora in quali mani sia capitato; e ci duole non avere più contezza di un'opera cotanto pregevole e bella quanto mai si possa vedere cosa della mano di Antonio, che magistralmente ne dipinse l'Arcangiolo che con bravura affronta il serpente, e il combatte con tanta ira, che sembra proprio essere disceso dal cielo per vendicare l'Eterno contro la superbia di Lucifero. Nel corridore che dalla Galleria degli Uffizi conduce al Palazzo Vecchio si trovano alcune Virtù dipinte da Antonio; cioè, la Fede, la Speranza, la Carità, la Giustizia, la Prudenza e la Temperanza, che egli aveva fatte per la sala del Magistrato della Mercatanzia di Firenze. Nella Galleria del R. Palazzo dei Pitti è un Ecce Homo, ma s'ignora a chi dei due fratelli appartenga, non essendovi nessun segno che possa farci conoscere il suo vero autore; però non scorgendovisi quella maestria mostrata da Antonio nelle surriferite pitture, dovrà dirsi o che sia

un'opera dei suoi primi anni giovanili, o che sia stata dipinta da Piero, che era assai inferiore al fratello.

Domenico Ghirlandaio — Ma è tempo oramai che si venga all'altro grande artista fiorentino che unitamente ai precedenti operò in Roma nella Cappella Sistina. Egli è Domenico Bigordi detto del Ghirlandaio, e così soprannominato perchè suo padre vendeva le ghirlande, con che le fanciulle fiorentine ornavansi in quel tempo il capo. Da principio Domenico apprese l'arte dell'orafo, che vuolsi essere stata pure l'arte del padre, ma poscia inclinando a cose maggiori, poichè aveva grandissimo fondamento di disegno, si applicò alla pittura, dicesi, sotto il Baldovinetti, e divenne uno dei più valentuomini che allóra fiorissero. Dotato di un ingegno prontissimo, seppe con le teorie dell'arte accompagnare le risorse del suo talento, onde non solo parve di un gusto delicato, e di una sorprendente varietà di pensieri, ma persino pieno di grazia e di nobiltà, pulito e ben pratico nel maneggio dei colori, espressivo nelle teste, e nel ritrarre il naturale così espertissimo, che i suoi ritratti sono di similitudini vivissime. Profondo nello studio della prospettiva e in quello degli scorti, migliorò, dice il Mengs, il modo della composizione, mettendo le figure in gruppi ben ordinati e posati; e, distinguendo i piani con la giusta degradazione diede ai suoi componimenti quella profondità, e quel giuoco di luce, per cui meglio risalta la disposizióne delle figure. Ed è probabile che questo suo avanzamento, onde tenne il posto fra i primi maestri dell'epoca, avesse luogo dopo che Domenico vide Roma, ove disegnando le magnifiche e sontuose fabbriche che ancor oggi attestano della grandezza della città

eterna, trovò quanto desiderava per migliorare la prospettiva, ed in conseguenza per avvantaggiare la pittura, la quale, al dire il vero, molto acquistò per opera del Ghirlandaio.

Facile e spedito nell'eseguire, svariato e grazioso nelle forme, schietto nei contorni, ampio e naturalissimo nel panneggiare, diligente nell'operare, vivissimo nelle teste, riescì a meraviglia nel tradurre i suoi bei concetti, e dipingendo nel Refettorio di Ognissanti l'ultima cena di Gesù Cristo con gli Apostoli, che a cagione dell'umidità va sempre più a deperire, ed altre pitture nella chiesa, che prima vedevansi nella cappella de' Vespucci, conservandosi però quel bel san Girolamo che vedesi nella pareto a destra entrando, dirimpetto al sant'Agostino di Sandro Botticelli, mostrò sin da queste sue prime pitture quel disegno e quello spirito che più magistralmente fe' vedere nelle opere della sua matura età. E poichè dopo la storia di san Paolino, che ora non si vede più nella chiesa di santa Croce, gli fu allogata la grande pittura a fresco della sala detta dell'Orologio, oggi dei gigli nel Palagio della Signoria, è da credersi che quell' opera fosse una cosa mirabile, per la quale venendo in grandissima fama, non solo ebbe quel grande lavoro, ma molti altri che dimostrano a noi la virtù mirabile e il magistero straordinario di Domenico.

Però le pitture di questa sala vanno sempre più a guastarsi, ed è veramente un peccato che si lasci perire un'opera condotta con quella pulitezza, grazia, bel garbo e maestria, onde il nome dell' autore è salito tanto alto; ed è stata poi una barbarie mutilarla, aprendovi una porta nella stessa parete figurata dal Ghirlandaio;

laonde del Santo posto alla sinista di san Zanobi, altro non rimane che la testa soltanto. Quest'opera è decorata da un sontuoso e magnifico prospetto architettonico, diviso in tre archi trionfali alla romana, con bellissimi ornamenti; e in quello di mezzo vedesi in proporzioni maggiori del vero, il vescovo san Zanobi dignitosamente assiso, nell'altro a destra un santo diacono, e in quello a sinistra il santo di cui si è parlato. In basso sono due leoni fatti a chiaroscuro, e ciascuno à un vessillo, ove è l'arme del Popolo e del Comune fiorentino, e nel colmo dell'arco la Madonna col bambino Gesù e due angeli ai lati in mezze figure anche a chiaroscuro. Nel colmo poi degli altri due archi sono effigiati ritti in piè, da una parte, Bruto, Scevola e Cammillo, e dall'altra, Decio, Scipione e Cicerone; figure assai belle, e che meriterebbero d'essere restaurate.

Dopo quest'opera crebbe siffattamente il suo credito che fu chiamato a dipingere la cappella de'Sassetti in Santa Trinita, ove fece varie storie di san Francesco, che gli riuscirono belle sopra ogni dire, fingendovi il Ponte sull'Arno, come era in quel tempo, e l'antico palazzo degli Spini, che credesi essere stato architettato su i disegni di Arnolfo dei Lapi. Nella prima facciata figurò il Santo che apparisce in aria e resuscita quel fanciullo, che i frati, seguendo i becchini dietro alla croce, vanno per seppellire; dove si vede espresso meravigliosamente il dolore e l'affanno in quelle donne che lo vedono portare alla tomba, e l'allegrezza e la sorpresa mista di stupore in quelle che lo veggono miracolosamente tornare a vita, con molte altre persone nelle quali sono dipinti con grande maestria questi diversi affeti, sic-

chè l'opera tanto per l'esecuzione tecnica, quanto dal lato dell'espressione può dirsi per ogni verso stupenda; e ancora più per la vivezza grande delle teste, che sembrano proprio animate; specialmente quelle che ritrasse dal vivo, onde vi si vede l'effigie di Maso degli Albizzi, di messer Angelo Acciaiuoli, di messer Palla Strozzi, Francesco Sassetti, e molti altri illustri cittadini fiorentini, e vestiti ciascuno con gli abiti e portature che costumavansi in quella età; come fece eziandio nell'altra storia ove espresse san Francesco che presentandosi a papa Onorio per far confermare la sua regola, offre di gennaio le rose al santo padre, che à intorno varii cardinali, ed altre persone ritratte di naturale. Rappresentò poi il Santo che alla presenza del suo superiore, rifiuta la eredità a Pietro Bernardone suo padre, e prende l'abito di sacco, cingendosi con la corda; quindi quando riceve le stimmate, e nell'ultima figurò la morte di san Francesco, dove si vede in quei frati che lo piangono significato mirabilmente il dolore della sua morte, e in quelli altri che genuflessi gli baciano le mani e i piedi, l'affetto grandissimo che nutrivano pel loro diletto maestro. E pieno di tenerezza e di rammarico è quel frate ritto in piedi con le mani incrocicchiate verso il petto; e bella ancora e sommamente espressiva è la figura del vescovo, con gli occhiali al naso, in atto di recitare le ultime preci; il quale è tanto vivacemente effigiato, ed il movimento della sua bocca è così naturalmente dimostrato, che non può vedersi cosa che faccia più illusione di questa figura. Nella volta della cappella fece quattro Sibille, e al difuori, nella facciata sopra l'arco aveva dipinto la Sibilla Tiburtina che induce l'imperatore Otta-

viano ad adorare Gesù Cristo; ma questa storia è perita, ed il Vasari l'à lodata per la gran pratica con che era condotta, e la vivacità dei colori molto vaghi, che mostrò egualmente in tutte le altre pitture, lavorate con prontezza e facilità di pennello, con diligente e ricercata maniera, con bel garbo di movenze, e naturalezza di vaghi panneggiamenti, ed infine con grande accordo di tinte e vivissima espressione di fisonomie, oltre modo significanti, e con belle e leggiadre teste di donna. Insomma in quest'opera mirabilissima ancora per la magistrale ordinanza dei gruppi, per i differenti giuochi della luce, per la ricchezza della composizione, per le sontuose architetture, per la grazia, la dignità e la varietà che v'è da per tutto, il Ghirlandaio non solo avanzò sè stesso, ma sin anco tutti i suoi contemporanei, trattando questo tanto ripetuto argomento con una pietà e con una devozione veramente religiosa.

Fece pure per l'altare di questa cappella una stupendissima tavola che oggi si ammira con tanta meraviglia nella Galleria dell'accademia delle Belle Arti di Firenze, e vi si vede figurata la nascita del Redentore; opera così bellissima, e con tanto amóre finita che le parole non bastano a lodarla. V'è un affetto, una tenerezza, una ineffabilità nei pastori che adorano genuflessi il piccolo Gesù, che non è possibile vedere teste più belle, e per devozione più espressive. Tutti poi paiono pieni di maraviglia, e pieni di riverente e devoto affetto rimirano l'aspettato Messia, disteso sopra un lembo delle vesti della Vergine Madre, la quale e lì dinanzi genuflessa a mani giunte, e celestialmente raccolta lo adora con una espressione veramente soave. Accanto è lo spo-

so Giuseppe, il quale, parandosi gli occhi con la mano, è rivolto a guardare il fulgido astro che serve di guida ai tre Magi che, seguiti da grande corteggio, veggonsi approssimare all'umile capanna di Betlemme. Così il pittore à evitato giudiziosamente di rendere oziosa la figura del patriarca, come vedesi in tutte le composizioni di questo genere ove san Giuseppe è sempre effigiato in atto di contemplare il grande mistero. Nulla dico dei pregi tecnici di questo grazioso componimento, potendo bene immaginarsi con quale schiettezza di contorni, con quale perfezione di disegno, con quanto vigore di colorito, con quale bel garbo di fattezze e magistrale maniera di comporre, può essere lavorata una bell'opera di Domenico Ghirlandaio.

Chiamato frattanto a Roma da Sisto IV. a dipingere con gli altri la sua cappella, vi rappresentò la Resurrezione del Redentore, pittura che perì nel disfacimento di un muro, e Gesù Cristo che chiama dalla rete all'apostolato san Pietro e sant'Andrea; e questa storia, che tuttora si conserva, è ammirabile pel magistero con cui è condotta, per la pulitezza e l'amore con che è lavorata, sicchè può dirsi un'opera nella quale si vede la profondità e la maturità del gran talento del Ghirlandaio. Così egli andava sempre crescendo in commissioni e in fama, tal che, malgrado la brevità di sua vita, lasciò tante pitture che appena si crederebbe essere tutte del pennello di un artista che visse soli quarantanove anni. Ma egli fu tanto amico del lavorare, ed aveva, come dice il Vasari, un animo così invittissimo e risoluto in ogni azione, che si doleva di non essere chiamato a dipingere il circuito di tutte le mura della città di Firenze. Dopo ciò,

può ben comprendersi con quanta attività Domenico attendesse al lavoro, per cui, oltre le grandi pitture a fresco, potè condurre tante e tante tavole, che si conservano nelle diverse Gallerie di Firenze e altrove. Trattandosi di quadri d'altare, il suo tema favorito fu l'adorazione dei Magi, cui egli ripetè più volte; e una che, dipinta per Giovanni Tornabuoni, passò nel palazzo Pandolfini, andò poi venduta in Inghilterra; un' altra trovasi nella chiesa degli Innocenti; una terza nella Galleria del reale Palazzo dei Pitti; ed un'altra si ammira nella Galleria degli Uffizi, la quale, sembrami, la più bella di tutte, tanto per l' invenzione ricca di ben ventisette figure con cavalli ed altri animali, per l'eleganza dell'architettura, per la scelta degli abiti, per la vivacità e la robustezza del colorito, benchè poco variato, per la finezza dei dettagli, quanto ancora per la maestria della composizione, per il giuoco della luce, per l' intensità dell'espressione dei personaggi, e per la grazia e la vaghezza infinita che è sparsa da per tutto.

In fondo, che è decorato di bella architettura con veduta in lontananza di paese e di lagune, il Ghirlandaio à collocato, in varii gruppi con molta leggiadria disposti, il ricco e copioso seguito dei Magi, mostrando nelle loro attitudini, e nel rigirare delle loro teste, una varietà così grande che maggiore non potrebbe darsi. Nel mezzo è la Vergine a sedere col suo bambino sulle ginocchia, innanzi al quale è prostrato uno dei tre reali visitatori, in atto sì tenero e devoto, che ben dimostra la contentezza e la gioia dell'animo suo nell' aver baciato il piede del Messia. L'altro più giovane, a cui un piccolo moro toglie di capo la corona, sta per inginocchiarsi

tenendo nella destra il suo dono, e tutto pieno di riverenza e di affetto rimira il bambino Gesù; mentre l'altro, più maturo d'età, guardando altrove, assorto nei suoi pensieri, sembra essere tutto compreso dal gran divino mistero. E pieni di devozione sono parimenti altri del regal corteo, a destra del quadro, tutti genuflessi, con le mani giunte o incrociate sul petto, e parmi non esservi fisonomia più cara, nè atteggiamento più devoto di quel che si vede nella figura ginocchioni che resta indietro presso quel vecchio che, con una mano alzata, tiene su lui fissi gli sguardi. Già tutte son belle quelle teste, e ve ne sono alcune che possono dirsi divine, e tanta bellezza, e la perfezione del disegno, e la grazia celeste, e la devota semplicità della Vergine, e la larga maniera dei panneggiamenti, e tutti gli altri pregi fanno dimenticare la poca degradazione dei piani, o il non vedere trattata come si conviene la prospettiva aerea.

Ma, a dire il vero, questa parte tanto difficile e importante dell'arte non aveva ancora fatti quei progressi onde i pittori avevano tanto felicemente fatto servire di fondo il paesaggio, o l'architettura: laonde non può quello qualificarsi come un difetto del Ghirlandaio, ma debbesi fare derivare dai pochi mezzi che la pittura ancora in ciò poteva offrire; tanto meno poi che in questo stesso quadro se ne trova abbozzato un primo piccolo saggio, e quei casamenti in lontananza posti presso la riva del mare, ove veggonsi dei battelli, ci fanno vedere come Domenico cercasse digià tentare di avanzarsi ancora in questa parte, del progresso della quale diede poi una prima e luminosa prova nel quadro dell'Epifania che adorna la Galleria del reale Palazzo dei Pitti, e nel qua-

le il fondo altro non è che la veduta delle lagune di Venezia, che si estende sino all'orizzonte, e così bene e veracemente imitata, che per essere il primo esempio, è cosa veramente bellissima. In quanto all'invezione, questo quadro di proporzione più piccola e men copioso, è nelle fisonomie e nella disposizione delle figure una ripetizione di quello della Galleria degli Uffizi, al quale somiglia parimenti quello della chiesa degli Innocenti; se non che in questo il fondo è ideato diversamente, e merita però tutta l'attenzione degl'intelligenti, veggendovisi la prospettiva aerea portata ad un alto grado di perfezionamento. Questo progresso che costituisce una delle novelle risorse dell'arte, appare nel secondo piano del quadro, ove il Ghirlandaio à rappresentato la Strage degli Innocenti, sopra un sito cinto di acque, di maniera che le madri volendo con la fuga sottrarre alla morte i loro bambini, si trovano poste fra il ferro dei carnefici, e le acque di un fiume che si perde in lontananza, tagliando in due parti un delizioso paese con montagne, che moltissimo favorisce il bell'effetto del quadro; cui l'autore à reso ancora stupendo per le vaghe e leggiadre arie di teste, e specialmente quella della Vergine che spira soave bellezza, e grazia divina. Questa tavola dipinta a tempera, porta la data del 1488, e perciò è posteriore di un anno a quella della Galleria degli Uffizi, ed è anteriore di due alla grande pittura a fresco in Santa Maria Novella, con che il Ghirlandaio, morendo da lì a poco, pose fine alla sua breve, ma gloriosa carriera artistica.

L'opera della cappella de' Ricci è senza dubbio il capolavoro del Ghirlandaio, il quale si è avanzato tanto

oltre, che ben di leggieri potrà riscontrarsi questo progresso, confrontando questo grande affresco con le altre sue pitture fatte precedentemente. Da qualunque lato che vogliamo considerare quelle storie di Nostra Signora e di san Giovanni, in tutto apparirà un incremento notabilissimo, non solo in quelle parti nelle quali non si era ancora tanto inoltrato, ma sibbene in quelle cui egli aveva reso a grande perfezione. Nella volta, in grandezza maggiore del naturale, effigiò i quattro Evangelisti, accompagnandovi, nella parete ove è la finestra, storie di san Pietro Martire, di san Domenico, san Giovanni quando va al deserto, e la Vergine Annunziata dall'Angelo, con molti altri santi in ginocchioni. Nella facciata poi della parete principale a destra rappresentò sette storie di Nostra Donna, cominciando da quella quando Giovacchino fu cacciato dal tempio, ove i Giudei non permettevano che entrasse chi non aveva figlioli; storia ben dimostrata nei varii affetti dei personaggi, fra i quali vedesi il ritratto di Alessio Baldovinetti, che è quel vecchio raso con cappuccio rosso in capo; l'altro in capelli, tenendo una mano al fianco, con un mantello rosso e veste azzurra, è l'istesso Domenico Ghirlandaio, quello con lunghi capelli neri e grosse labbra, è il di lui cognato e discepolo Bastiano Mainardi da San Gimignano, e l'altro voltato di spalle, e con un berrettino in capo, è David fratello dell'autore di questa grande pittura.

Fece poi la natività di Maria Vergine, la Presentazione al tempio e lo Sposalizio, storie condotte assai diligentemente, con belle architetture molto bene tirate in prospettiva, con grande varietà, con grazia, con lumi

opportunamente dati, e con un bel metodo di composizione. Segue poi la Visitazione dei Magi con gran seguito di cortigiani, di paggi, di cavalli e di altri animali, con vera maestria in tutte le parti lavorata; quindi il Transito della Madonna, e la sua Assunzione al cielo con schiere di angeli che la festeggiano, e moltissimi santi che l'ammirano riverenti nella sua celeste gloria, rappresentando in ultimo la Strage degli Innocenti, che è una cosa sopra ogni dire mirabilissima. Questo soggetto vi si vede espresso con sì viva e rara maniera, che non può vedersi un'altra scena più straziante e più commovente di questa. Tutto lì è dimostrato con verità meravigliosa, e non pur ti sembra udire gli urli degli empi e spietati carnefici che con truce e crudele violenza strappano dal seno delle madri i fancjullini, trucidandoli, e percuotendo e urtando chi loro si fa incontro, ma il lamento delle povere e misere madri che mandano acerbe grida di dolore, o implorano dal cielo il divino aiuto, o rabbiosamente lanciandosi contro gli uccisori, cercano vendicare la morte del loro innocente figlioletto. E di certo quel gruppo, dove è la madre che, con ira grande al pari del suo fierissimo dolore, si vede attaccata ai capelli di quel soldato che le à ucciso il figlio, onde quell'empio è costretto tenere chinato il capo, è quel che si può vedere di più vivo, e di più sublimemente espressivo. L'animo nostro non può resistere a lungo, rimirando quella scena di sangue e di terrore, e la pietà si ridesterebbe anco nei cuori per malvagità induriti.

La facciata dell'altra parete a sinistra è istoriata con i fatti della vita di san Giovanni Battista, e la prima rappresentanza esprime l'angelo che appare a Zaccheria

quando è nel tempio a offrire dei sacrifizi a Dio; opera copiosa di molte figure, assai ben condotte, e nelle quali sono ritratti dal naturale molti illustri personaggi, secondo l'uso di quel tempo, e come fece pure Raffaello nelle pitture delle logge del Vaticano, e praticò eziandio Andrea del Sarto, che ingrandì e perfezionò la maniera di Domenico, specialmente nel disegno delle estremità in cui il Ghirlandaio non è stato veramente perfetto. Laonde oltre molti delle famiglie Tornabuoni e Tornaquinci, e vari altri, effigiò Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Cristoforo Landino, Demetrio Falereo greco, i quali dicesi essere tutti di vivissima similitudine. Espresse poi la Visitazione di Nostra Signora e di santa Elisabetta, la Nascita di san Giovanni ove sono bellissimi affetti, che si ammirano parimenti nella storia che segue, nella quale è Zaccheria che alla presenza di molte donne, fissando il suo figlio, scrive che Giovanni sarà il suo nome. Nell'altra rappresentò il Battista che predica alle turbe nel deserto, espresso con molta vivacità d'espressione, e con profondo sentimento, veggendosi negli uditori l'attenzione, in altri la persuasione di ciò che loro espone il santo precursore, mentre gli scribi mostrano l'odio e la rabbia che in loro risvegliano le parole di san Giovanni. Viene quindi il Battesimo di Gesù Cristo alla riva del Giordano, ove sono molti ignudi che aspettano essere battezzati, ed il tutto fatto con prontezza, ingegno ed arte grande: con che pure dipinse la storia della cena di Erode ed il ballo di Erodiade, introducendo gran quantità di servitori, che in varii modi accorrono ai convitati, rendendo così più variata la composizione, ove è ancora un grandioso edificio, fatto con quella maestria che fu

propria del Ghirlandaio. Il quale non dipinse mai cosa più perfetta e più bella per colorito, per disegno e per invenzione, avendo mostrato un vigore, una robustezza, una vivacità molto più che altrove, una purezza di contorni, una correzione grandissima, una varietà d'idee, una profondità di composizione veramente singolare; oltre poi la scelta delle forme, le bellissime arie di teste, le varie pronte attitudini, le eleganti architetture, i bei panneggiamenti, l'esatta distribuzione della luce, la forza dell'espressione, la vivezza delle fisonomie, la dignità e la convenienza che c'è in ciascuna cosa, la maestà e l'armonia dell'insieme, la pulitezza dell'esecuzione, onde non si notano che pochi ritocchi a secco, e finalmente il gusto e la varietà che campeggiano da per tutto, finiscono di rendere queste storie adorne di tutti quei pregi, onde sono e saranno sempre mai tenute per cose sopra ogni dire stupende.

Non debbesi però credere che a queste soltanto si ristringano le opere del Ghirlandaio, che molte altre ei ne fece, e bellissime, come è la Visitazione di Nostra Donna che sin dal 1812 trovasi nel Museo di Parigi, e che fu finita da David e Benedetto suoi fratelli; l'ultima cena di Gesù Cristo con gli apostoli, dipinta a fresco nel refettorio di San Marco, che ancora sussiste, la tavola con Nostra Donna e alcuni santi che si conserva nella sagrestia della chiesa di San Martino a Lucca, è molte altre opere fatte per Pisa, per Volterra, per Rimini, e per l'istessa Firenze, ove nella chiesa detta della Calza trovasi una stupenda tavola a tempera, rappresentante Nostra Signora col bambino in braccio, e quattro angeli attorno, e varii santi, lavorata magistralmente,

e riconferma con le altre opere l'alto merito del Ghirlandaio, il quale a tanti suoi vanti riunisce l'altro d'essere stato il primo a togliere dagli abiti le dorature, e vestendo le figure con fogge e portature della sua età, imitò con i colori le guarnizioni e gli ornamenti d'oro, che si erano usati sino allora. Domenico fu ancora un grande mosaicista, e ne fa fede quel bellissimo mosaico che tuttavia ben conservato vedesi nel duomo di Firenze sopra la porta che va a via dei Servi, ed è tenuto per la migliore opera che in questo genere i moderni facessero.

Don Bartolommeo — Merita essere ricordato fra i toscani andati a Roma per dipingere nella cappella di Sisto IV, don Bartolomeo della Gatta, detto l'abate di San Clemente, il quale fu pure abilissimo miniatore, e di lui in questo genere esistono varie cose belissime. Ma noi, più che in queste opere, l'osserveremo nei grandi quadri a tempera e a fresco, come è la storia alla Sistina, rappresentante il Redentore che dà le chiavi a san Pietro, fatta insieme con Pietro Perugino, che fu pure uno di quelli chiamati in Roma da quel pontefice. In Firenze di questo pittore non abbiamo nulla, ma in Arezzo sua patria esiste tuttora qualche cosa, come nella stanza di guardia della fraternità di Santo Rocco, una tavola col Santo che raccomanda alla Nostra Donna il popolo aretino, e quest'opera porta la data del 1479; nel quale anno è probabile che dipingesse ancora quella bella figura di santo Rocco, che al presente conservasi in fraternita, e tenuta per la migliore cosa che facesse, specialmente per la bellezza e la naturalezza con che sono lavorate la testa e le mani.

Molte altre sue pitture sono perite per le ingiurie

del tempo, o distrutte in occasioni di rimodernare la fabbrica ove esistevano, tuttavia ne resta ancora qualche altra, e si può citare quell'espressivo e ben fatto san Girolamo nel deserto, che atterrata nel 1796 la cappella Gozzardi al vescovado, fu segato dal muro, e posto nella sala del Capitolo ove tuttora si trova; e rammentiamo parimenti la tavola nella sagrestia della Pieve di San Giuliano a Castiglione aretino, rappresentante Teodora Visconti moglie del Portaggioia castiglionese, che presenta a san Michele il suo figliolo; e merita essere ugualmente rammentata l'altra tavola all'altare maggiore di essa Pieve, dove sono figure molto ben lavorate e condotte, specialmente Nostra Donna che è bellissima, intorno alla quale sono san Michelangelo e san Giuliano, la di cui fisonomia è piena d'espressione.

— Don Bartolomeo ebbe due scolari, Matteo Lappoli e Domenico Pecori, ambidue di Arezzo, ove lasciarono varie loro pitture, che il tempo e la mano dell'uomo non ànno rispettato; se non che del secondo avanza ancora qualche cosa, onde si vede che fu un ragionevole pittore. Vedesi nella chiesa di Campriano fuori d'Arezzo la tavola lasciata imperfetta dal di lui maestro, e da Domenico finita con Nostra Donna fra i santi Bastiano e Fabiano, e nella sagrestia della Cattedrale aretina quella graziosa tavola ove la Vergine adora il suo bambino che à in grembo, e sostenuto con un guanciale da un angioletto inginocchiato di dietro. Ma di tutte le pitture del Pecori, due meritano veramente una particolare menzione, cioè la tavola in Santa Maria della Pieve, ove è Nostra Donna la quale accoglie sotto il suo manto il popolo aretino, che sente molto della scuola umbra, come l'altra

nella chiesa parrocchiale di Sant'Agostino, rappresentante la Circoncisione di Gesù Cristo; e si in questa, come in quella, sono delle figure che si direbbero dipinte dal Francia.

—Fra gli allievi di Domenico del Ghirlandaio si nomina Bastiano Mainardi che servì di aiuto in molti lavori al maestro, della maniera del quale era molto pratico, come si vede nella chiesa di Santa Croce, nel san Tommaso che riceve la cintola dalle mani della Madonna, che egli dipinse a buon fresco sul cartone fatto da Domenico, non che nei quattro Evangelisti, benchè restaurati, nella volta della cappella di Santa Fina nella Cattedrale di san Gimignano, ove il maestro istoriò le pareti, figurandovi l'apparizione di san Gregorio alla santa, ed il Transito di essa, opera mirabilissima per ogni verso, e oggi, benchè ritocca in molti luoghi, non cessa di comparire bellissima, e di far vedere manifestamente quanto di meglio avrebbe Domenico fatto, se la morte non gli avesse in quel mentre troncata la vita. La composizione è presso a poco la medesima di quella tenuta nel transito di san Francesco in Santa Trinita a Firenze, ma la grazia, la gentilezza e la soavità di quei volti muliebri è così grande, che si rimane quasi meravigliati. Varie altre opere del Mainardi veggonsi nella sua terra natale, ove in una parete della cappella di san Bartolo in sant'Agostino sono del suo pennello le tre figure di san Gimignano, di Santa Lucia e di San Niccolò, non che i quattro dottori di santa chiesa nella volta della cappella medesima. Un'altra sua opera a fresco trovasi sotto l'organo della medesima chiesa, e rappresenta san Gimignano, innanzi al quale sono genuflessi quattro il-

lustri personaggi di quella terra, cioè il poeta Mattia Lupi, il famoso canonista Domenico Mainardi, il gran giureconsulto Nello Nelli de' Cetti, e fra Domenico Strambi detto il dottor Parigino. Oltre questi due affreschi, pare che altro non resti di Bastiano, che una tavola nella chiesa di Monte Oliveto, poco lungi da San Gimignano, ed è una Nostra Signora col bambino, e san Girolamo, e san Bernardo ai lati. Nella predella vi è figurata la Natività della Vergine, e vi si legge l'anno 1502.

— Dei due fratelli di Domenico, cioè di Benedetto e di David, poco abbiamo da dire, imperocchè l'uno passò molto del suo tempo in Francia, dove si vuole che lavorasse e guadagnasse assai, e l'altro tralasciò la pittura per dedicarsi vanamente al mosaico. Il Vasari tuttavia ci narra che ambidue, alla morte di Domenico, finirono in compagnia molte cose cominciate da quello, e fra le altre la tavola all'altare maggiore dalla parte del coro di Santa Maria Novella, la quale nel 1804, quando fu abbattuto il vecchio altare, per sostituirvi quello di marmo che vedesi al presente, fu levata per cedere il posto ad un bruttissimo quadro di Luigi Sabatelli, e le sue parti principali furono vendute alle Gallerie di Monaco e di Berlino. E poichè trattasi di un' opera che mi si dice essere cosa stupenda, gioverà farne la descrizione, e indicare la parte dovuta al pennello dei due fratelli di Domenico.

Tutto l'insieme di questa bella pittura componeva un tabernacolo, e nel quadro di mezzo era figurata la Vergine che col bambino in braccio fra una gloria di angeli e san Giovanni Battista e san Michele Arcangelo comparisce a San Domenico e santa Maria Maddalena;

e questo pezzo con gli altri due che formano l'ala destra e la sinistra del tabernacolo, e ove è effigiata santa Caterina da Siena, con un libro e un crocifisso in mano, e poi san Lorenzo vestito da diacono, anch'esso, come quella santa, dentro una nicchia, si trovano nella Pinacoteca di Monaco, e sembrano essere stati dipinti da Domenico. Ma nei quadri che facevano parte di quel tabernacolo, e che oggi si conservano nella Galleria di Berlino, si riconosce la mano di David e di Benedetto, ai quali è dovuta la figura del san Vincenzo Ferreri con la destra in atto di benedire, e con un libro nella sinistra, il sant'Antonio ritto in piedi con un libro aperto nelle mani, dentro una nicchia al pari dell'altro, e la resurrezione del Redentore, che, sostenuto sopra una nube da un cherubino, porta nella sinistra il vessillo del suo glorioso trionfo, accennando con la destra il cielo, mentre due delle guardie si dànno alla fuga per lo spavento, ed un'altra giace ancora in terra dormendo. Due altre figure di santi, nel 1809, furono vendute a Luciano Bonaparte, e della predella, ove erano varie storiette, s'ignora l'esistenza.

— Tralasciando altri minori artefici, i di cui nomi possono leggersi nel Rosini, nomineremo un Zanobi Macchiavelli, discepolo di Benozzo Gozzoli, del quale ritenne la maniera con sì grandissima similitudine, che si direbbe essere lo scolare, specialmente nelle forme, l'ombra del maestro; se non che la mano di questi si palesa chiarissimamente nel disegno, ove è gran forza e precisione, che inferiormente appare nei due quadri di Zanobi, cioè, nella tavola della Vergine e due santi che trovasi nella Galleria dell'Accademia di Pisa, e nella

coronazione di nostra Signora che conservasi nel Museo nazionale di Parigi: del resto però ànno l'impronta del fare di Benozzo.

— Non sarebbe qui il luogo di nominare quel Bartolommeo a cui è dovuta quella tavola che trovasi nella chiesa degli Agostiniani di san Gemignano, rappresentante nostra Donna fra varii santi, essendo essa condotta con molta freddezza e semplicità, e con quello stile che fu proprio dei pittori anteriori a Masaccio; ma la data del 1495, che vi si legge, ci à costretto farne parola in questo ultimo periodo del secolo decimoquinto.

Signorelli — Ma il grande maestro che segnalò la scuola fiorentina nella seconda metà di questo secolo, fu Luca Signorelli di Cortona, al quale la natura concesse un ingegno sì pronto, e una immaginazione così bizzarra e feconda, che ne fu dai suoi contemporanei ammiratissimo, e non meno lo è stato ancora dalla posterità, che proclamandolo superiore del suo sécolo, riconosce in lui l'artefice che non pure imitò con senno la schietta natura, e animoso cercò spianare le più ardue difficoltà cui ancora l'arte non aveva potuto superare, ma bensì d'essere stato fra i primi a conciliare la forza con la grazia, lo spirito con la varietà, la novità col diletto, ond'è che nelle sue composizioni si scorgono modi affatto nuovi, e così ingegnosamente esposti, che sì l'occhio che la mente vi trovano il loro pascolo. Allontanandosi dai metodi sino allora tenuti, il Signorelli tentò farsi strada variando continuamente le forme, e sebbene nella scelta delle medesime non fosse felice, tuttavia si cattiva l'animo dello spettatore, adescandolo con la varietà che pur tanto piace, e dilettandolo con la no-

vità e robustezza degli atteggiamenti, mentre lo sorprende poi con la bravura con la quale egli affronta le difficoltà degli scorci, in cui mostra tanto ardire e nello stesso tempo tanto giudizio, che Michelangelo non solo ebbe a lodarlo moltissimo, ma imitarlo ancora in molte cose.

Aveva studiato l'arte sotto Piero Della Francesca, e comecchè avesse grande ingegno e corredo di studi profondi, specialmente nella scienza dell'anatomia, avanzò il maestro, e seppe avvantaggiarsi su tutti gli artisti del suo tempo; dei quali, non escluso l'istesso Pollaiuolo, niuno mostrò quanto il Signorelli quella terribilità e fierezza di movimento, quella forza e gagliardia d'immaginazione, e quella straordinaria e profonda cognizione anatomica nel disegno del corpo umano, che si vide poi in quel portento dell'arte, operato nella volta della cappella Sistina, dal potente e robustissimo ingegno del Buonarroti. Ed era tale e sì grande il suo valore nel disegnare gli ignudi, e ne faceva le mosse così vere, che le sue figure avevano tutta la simiglianza del vivo, e le sue composizioni ne comparivano animatissime, piene di moto e di strepitose fantasie, di spirito e di bizzarri capricci, aprendo così agli artefici la via alla maggiore perfezione dell'arte. È vero che nella stessa sua grande correzione di disegno comparisce un po' tagliente nei contorni, e nei colori non è unito sufficientemente, di maniera che nei suoi dipinti si desidera maggiore armonia di tinte, e un più tondeggiare di parti; ma riflettendo che in quel tempo non era totalmente sparito quell'ultimo residuo di secchezza che ravvisiamo in tutti i disegni di allora, dobbiamo dire che questa sua

un po' dura e tagliente maniera derivasse più dalle condizioni medesime dell'arte, anzichè dalla poca applicazione del Signorelli, il quale, se in ciò è da scusarsi, non così nel colorito, in cui non attese per quanto doveva.

Ma sia che egli considerasse questa parte della pittura come accessoria, e non la valutasse quanto altri facevano in quei dì, o che altre cagioni lo distogliessero di attendervi con quell' amore e con quell' assiduità che pose nell'imitazione precisa del vero, lo scopo a cui il Signorelli rivolse tutti i suoi studi, il suo forte, quello insomma onde egli è tenuto per valentuomo, è l'invenzione dei soggetti, il disegno degli ignudi, la maestà delle pieghe, e la nuova maniera nell' esprimere gli argomenti che trattava, imprimendo nelle sue composizioni una grandiosità, un ardimento che fa un mirabile contrasto con la timidità che appare nelle opere dei suoi contemporanei. E in prova di come ei cercasse rendersi nuovo nella composizione, e spingere l'arte ad un volo più esteso e più ardito, citiamo la tavola che trovasi nella Galleria degli Uffizi, la quale, essendo delle prime cose che facesse, per essere scorretta nel disegno, ed eseguita piuttosto timidamente, servirà a far vedere ciò che da noi si diceva dei modi nuovi da lui tenuti nella composizione, e della grandezza di stile che mostrò assai più largamente nelle produzioni che rimontano all'epoca della maggior forza del suo ingegno. In questa tavola, per escire dal consueto, figurò la Vergine assisa in atto di prendere il suo divin figliolo, e recarselo sopra le ginocchia; ed ella fa ciò con sì bel garbo e naturalezza, che ancor più dilettevole riesce la novità del pensiero

con cui è immaginato questo grazioso dipinto. Il quale ci offre parimente da fare un'altra bella osservazione, vedendo come il Signorelli sin da principio s'impegnasse avanzarsi verso quella grandezza di stile, alla quale giunse posteriormente con tanto incremento dell'arte e della sua fama grandissima. E di certo, le due piccole figure dei santi dottori che veggonsi, quasi per ornamento, nella parte inferiore del quadro, in atto di scrivere, ànno sembianti così maestosi, attitudine così grave e dignitosa, e panneggiamenti piegati con tanta nobiltà, che vi si vede di già l'artista che tenta elevarsi alla sublimità, alla quale più si accostò quando con gli altri toscani andò a dipingere nel Vaticano la cappella di Sisto IV.

Fu in quelle due grandi storie che Luca Signorelli cominciò a far vedere più manifestamente l'ardire del suo ingegno e la maestria con che egli sapeva ordinare le composizioni, specialmente trattandosi di soggetti che offrivano alla sua inventiva tutte le risorse per disporre e collocare le figure, anco in grande copia, con quella aggiustatezza che non ingenera confusione, e per mostrare varietà di forme, robustezza e novità di atteggiamenti. E a dir il vero, l'artista riescì così felicemente in quell'impresa, che il Vasari, il Taia ed altri credono che superasse i suoi competitori, e sebbene al Lanzi sembrasse che in quella concorrenza di pittori il Signorelli gareggi con i primi, pure gli è parso, e tutti dovremo convenire con lui, che in quelle due storie l'artefice abbia avanzato sè stesso, tanto nell'esecuzione in cui comparisce libero e franco, quanto poi alla precisione del disegno, al merito della composizione e a tutte le altre parti. La prima storia rappresenta Mosè che ritor-

nando con la sua famiglia, è arrestato dall'Angelo e gli comanda di circoncidere il proprio figliolo, ed il comando celeste viene eseguito. Dall'altro lato del quadro è Sefora, che seduta col fanciullo su le ginocchia lo fa circoncidere con una pietra tagliente: più indietro, in lontananza, sono altri fatti accaduti a Mosè nel suo viaggio. La seconda si riferisce alla promulgazione della antica legge, e vedesi Mosè che leggendo il vecchio Testamento agli Isdraeliti, li benedice; con varii altri fatti della sua vita in diverse degradazioni per lontananza, e fra gli altri l'Angelo che mostra la terra promessa al grande legislatore, e la sua morte. La prima volta che io vidi queste due composizioni, ne provai tanto diletto, che stetti a considerarle con un trasporto maggiore assai di quello che destarono in me le storie accanto, e quantunque io, entrando in quella cappella, avessi prima fissata tutta la mia attenzione su la terribile strepitosa composizione della volta, la quale mi riempì di meraviglia e di stupore, nondimeno le pitture del Signorelli non cessarono di produrre nell'animo mio una viva impressione, e nel vedere con quanto senno e maestria grandissima sono distribuite tutte quelle copiose figure, la novità con che sono variamente atteggiate, la correzione del disegno, la maestà del piegare dei panni, lo stile grandioso, e quell'insieme di grazia, di severità, di forza e di nobiltà magistralmente contemperata, e la varietà che brilla da ogni parte di questi componimenti, ebbi motivo di maggiormente avvalorare la favorevole opinione che io già avevo del Signorelli, e della quale avevo ancora, in altre simili occasioni, sperimentata la giustezza. Tuttavia sarà merito della storia avvertire

un' osservazione che accaderà sempre di fare tutte le volte che avrò sotto l'occhio un dipinto di questo artefice, il quale per quanto apparisca grande e pieno di nuove e gagliarde fantasie, nell'invenzione dei soggetti che prende a rappresentare, e nella correzione che mostra nel disegno, altrettanto poi perde di valore nel colorito in cui è ben sovente uniforme e nerastro; e pare che questo difetto di varietà di tinte e ancora di armonia si palesasse nel Signorelli sin da quando cominciò a maneggiare i pennelli, e che ei non emendò quasi mai, non trovandosi che uno o due dipinti nei quali si ammira un tingere vago, vario e armonioso.

In tutti gli altri avremo sempre da ripetere la medesima cosa, vale a dire uniformità di colori non contemperati sufficientemente con l'equilibrio dei toni; e questo l'abbiamo osservato tanto nella tavola della Galleria degli Uffizi, che sembra una delle sue opere giovanili, quanto negli affreschi vaticani, che, secondo il Manni, furono ultimati dal Signorelli nel 1485, ed accaderà anco d'avvertirlo parlando delle tre storiette che dalla chiesa di Santa Lucia di Montepulciano passarono nella detta Galleria fiorentina: tutte tre degne del grande artista a cui appartengono. Nella prima è figurata la Annunziazione, e nulla vi è di più nobile dell'attitudine, e di più caro del volto dell'Angelo, il quale, tenendo nella sinistra il simbolico giglio, e accennando in cielo con l'indice della destra, saluta Maria piena di grazie, la quale tutta in sè restringendosi, con le braccia incrociate sul petto, con gentile modestia, riverenza e devozione china il capo al celeste annunzio.

Semplicità e naturalezza grandissima non che dol-

cezza e soavità d'espressione si ammira nell'altra storietta ove è l'Adorazione dei pastori. Non si può con le parole convenientemente significare l'affetto e la riverenza dei tre pastorelli genuflessi, tutti intenti a riguardare con meraviglia il bambino Gesù disteso umilmente su la paglia, innanzi al quale è la madre ginocchioni con le mani giunte, e piena di celeste amore il contempla e l'adora. E bella parimente per la sua ingenuità è la figura di san Giuseppe, che posto dietro alla Vergine, è ancor egli in atto di adorazione. Con maggiore studio sembrami essere fatta la terza storia che rappresenta la Adorazione dei Magi, nella quale è un piegare di panni così maestoso, un'espressione così nobile e dignitosa, un disegno sì ben condotto, e movimenti ed attitudini così belle, che non puoi vedere di meglio. Uno di essi è genuflesso a mani giunte ai piedi del pargoletto Gesù, che splendente di luce, siede sopra un ginocchio della madre, dal volto della quale spira modestia e infinito affetto divino. Alla sua destra è lo sposo Giuseppe, tutto immerso nell'incomprensibile mistero; quindi seguono gli altri due Magi ritti in piedi, con le loro offerte nelle mani, e più indietro sono altre cinque figure di bellissimo carattere, e più di tutte mi piacciono immensamente i due paggi, così bene aggruppati e mossi con sì leggiadra acconciatura di capelli, e graziosamente vestiti, che fa gran diletto vedere tanta vaghezza e tanta bizzarria. Insomma tanto questo quadretto, che gli altri due di sopra, per la maniera con che son disegnati e composti, per lo stile dei panneggiamenti e il bel garbo delle movenze, sono veramente ammirabili, e tanto, che se il co-

lorito ne fosse più variato e più bello, sarebbero senza dubbio in ogni loro parte stupendi.

Ignoriamo l'epoca in cui il Signorelli dipinse queste tre storiette che componevano il gradino di una tavola di cui non si sa la sorte; ma invece possiamo precisare la data di quella bellissima opera che vedesi nel Duomo di Perugia nell'altare della cappella di sant'Onofrio, e che, come leggesi in una iscrizione posta in basso, fu fatta nel medesimo anno in cui Luca ultimò le pitture della cappella Sistina. Rappresenta nostra Signora circondata da sant'Onofrio, sant'Ercolano, san Giovanni Battista, santo Stefano, e un angelo con un liuto in mano; figure tutte bellissime per la maestria con che sono collocate e coordinate, per l'esattezza del disegno, per l'ampio e maestoso panneggiare con benintese pieghe che lasciano facilmente comprendere l'azione delle membra del nudo, per il carattere delle teste, e la varietà e la naturalezza degli atteggiamenti, ed infine per quella larga e grande maniera, cui niuno dei pittori del quattrocento ebbe l'uguale.

Con tanto magistero sembrami essere condotto il tondo in tavola che trovasi nella Galleria degli Uffizi, e nel quale è effigiata nostra Signora seduta in atto di svolgere un libro che tiene sul ginocchio. Difaccia a lei è lo sposo Giuseppe con le mani incrociate sul petto, e tutto riverente e devoto, e in mezzo a loro è il piccolo Gesù che con pronto e risoluto gesto fa cenno con la mano al santo patriarca di porre attenzione alla lettura che sta per fare la Madre. Più che a descrivergli i pregi di questa pittura, io inviterei il lettore a recarsi e vedere con i propri occhi un lavoro nel quale la maestria

del Signorelli brilla, se così posso esprimermi, di tutto il suo splendore. Salvo che nel colorito, in cui l'artefice non curò al par di Michelangelo, ricercare la vaghezza, in tutte le altre parti c'è un merito sì grande, che non si potrebbe lodare abbastanza, tanta è la bella maniera con che egli fa uso dei mezzi dell'arte per imitare la natura con verità, tanta è l'industria e l'ingegnoso modo che à saputo ritrovare per disporre ed atteggiare convenientemente le figure in uno spazio così angusto, sì beninteso è il piegheggiare dei larghi panni, che agevolmente accennano il nudo di sotto, sì bello e corretto ne è il disegno, infine tanta è la robustezza e la grandiosità che il Signorelli à impresso in questo grazioso componimento, che non puoi vedere in tutto quel tempo cosa più nobile e maestosa di questa.

Piena di belle considerazioni d'arte sembrami essere ancora quella tavola grande che dalla chiesa della SS. Trinità di Cortona fu trasferita nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti di Firenze. In essa è figurata nostra Signora assisa su di un trono col suo bambino fra le ginocchia, e ai lati ritti in piedi i santi arcangeli Michele, e Gabbriello che à in mano il simbolico giglio. In alto sul capo della Vergine è una corona di serafini che circonda la Triade divina: al piè del trono sono assisi due santi vescovi dottori della chiesa, Agostino ed Anastasio. Quest' opera è sparsa di tutto l'incanto che può mai produrre una pittura, magistrale per composizione, grandiosa per stile, corretta per disegno, nobile per attitudini e per espressione, maestosa per panneggiamenti, e tutte queste belle doti trovansi riunite in questo dipinto che si rende ancora più mirabile

pel soave e grazioso tipo degli arcangeli, per la modestia e la devozione della Vergine. Nella medesima Galleria trovasi un gradino d'altare, ma non si sa a quale tavola appartenesse: in esso sono dipinte tre storiette, la Cena del Redentore con gli apostoli, l'Orazione sul monte degli Olivi e la Flagellazione alla colonna; opere condotte con vigoroso e nobile disegno, e ricche di tutti quei pregi che oramai siamo abituati ammirare nelle ragguardevoli pitture del Signorelli.

Il tondo in tavola, che trovasi nella Galleria Corsini a Firenze, e rappresentante la Vergine assisa, tenendo in grembo il puttino Gesù, che si volge a destra, ove è un santo vescovo benedettino, mezzo inginocchiato, con un libro ed una penna nelle mani, e alla sinistra san Girolamo nudo in ginocchioni, è anche uno dei bei lavori del Signorelli, e parmi che per concetto, composizione e disegno, non lasci nulla a desiderare. In ciascuna di queste parti vi è quell'intendimento, quella maestria e quella profondità, che rivelano il gagliardo e grandioso ingegno di Luca, il quale nella figura del san Girolamo à mostrato la più completa cognizione del corpo umano, disegnandone con vera esattezza anatomica la disposizione delle ossa, la forma e l'inserzione dei muscoli, e facendo ciò con un risentimento e con una gagliardia sorprendente.

Tuttavia sembrami che questo tondo ceda alla stupenda tavola che conservasi in Cortona presso il signor Agostino Castellani, e nella quale è effigiato, in mezza figura al vivo, il protomartire santo Stefano. Esso è vestito della tonacella diaconale, nella quale l'artefice à figurato di ricamo il martirio sofferto dal santo, il quale

è rappresentato nel momento che vien lapidato, come si vede dal sasso che à quasi confitto nella tempia sinistra. Non può vedersi figura di una espressione più nobile e più sentita di questa, nella quale la rassegnazione del patimento, e la certezza della gloria celeste son dimostrati assai mirabilmente, veggendosi il santo martire con la testa dolcemente inclinata a destra, gli occhi rivolti al cielo che splende di luce divina, la bocca socchiusa e quasi ridente, con la mano destra aperta e alquanto alzata, e la sinistra posata sul petto: laonde io credo che quanto al concetto, all'espressione, al disegno e all'atteggiamento, questa mezza figura sia una delle migliori produzioni del Signorelli, e parmi che avanzi non poco il tondo che adorna la Galleria del real palazzo de' Pitti, quantunque anche quest'opera sia pregevolissima per l'idea della composizione, per la dignità della Vergine, per la grazia del bambino e per l'amabile sembiante di san Giuseppe. È una sacra famiglia, ove tutti sono intenti con gli sguardi nel libro in cui à scritto una santa giovinetta, la quale, sospendendo di scrivere, si volge con bel garbo a rimirare la Vergine.

È inutile rammentare altre opere del Signorelli, quando niuna di quelle delle quali abbiamo parlato e che potremmo ricordare, può paragonarsi per la vastità, l'ardimento, la fantasia e la dottrina anatomica alla grandissima pittura che ei fece nel 1499 nel Duomo di Orvieto. Allora ci quasi contava 60 anni, e quantunque, come si vede, ei fosse avanzato d'età, la sua immaginazione conservava tuttavia il fuoco e lo slancio che mostrato avea nei suoi verdi anni, e che egli impresse in tutte le parti di quel grandioso e terribile affresco. Gran possessore

come era dell'arte, tentò tutte le vie per elevarsi al sublime; e comecchè il soggetto medesimo, che prese a trattare, offrivagli un vastissimo campo su cui l'artefice poteva a suo modo spaziare col pennello, il Signorelli, dipingendo il Giudizio finale, con energia e bravura non ancora in altri vista, fa vedere tutto ciò che lo studio dell'anatomia può dare di vigore, di robustezza e di verità al disegno, e quanta varietà da questo medesimo studio può trarre la pittura, nell'atteggiare, nel movere e nell'esprimere gli affetti delle figure.

Benchè disegnata un po' seccamente, l'opera del Duomo d'Orvieto è sicuramente il più gran portento che abbia mai fatto l'arte dal suo risorgimento, sino all'epoca in cui giunse al sommo della perfezione sotto Michelangelo e Raffaello; e può dirsi senza contradizione, che niuno di quelli che precedentemente avevano trattato questo soggetto, ebbero un talento sì proprio e capace di quella elevazione alla quale si innalzò il maestro cortonese, spiegando nel tempo medesimo tanto valore, tal magistero e profondità, che dopo i suddetti principi dell'arte, il Signorelli sovrasta, specialmente per grazia e calore d'invenzione, per forza e nobiltà di disegno, quanti mai pittori noi conosciamo. Non può negarsi; vi sono alcune tavole di Luca sopra ogni dire stupende, e quelle sole basterebbero per mantenergli una fama brillante; ma bisogna anco dire che non si può di certo formare un concetto adeguato dell'ingegno di questo gagliardo artefice, se non si va a mirare nel Duomo di Orvieto il prodigio, che più grande e più strepitoso non fu mai operato che dal solo Michelangelo Buonarroti.

Quell'opera è il sommo dell'arte del secolo decimoquinto, e parimente dell'ingegno oltre modo ardito del Signorelli, il quale, come giustamente à detto il Rosini, nella cappella della Vergine di San Brizio nella cattedrale d'Orvieto, è come Giotto nella Basilica d'Assisi, come Benozzo Gozzoli nel Camposanto pisano, se non che qui l'arte comparisce piena di semplicità e leggiadria infantile, mentre in Orvieto, già adulta e vigorosa, spiega tutta la forza e la grazia della sua prima gioventù. E questo torna a grande onore dei Toscani, i quali, a cominciare da Cimabue, e proseguendo con Giotto, furono quelli che diffusero per tutta Italia il vero gusto dell'arte; e come quei due maestri sparsero in Assisi e altrove i primi fiori dell'arte; così fecero pure più tardi l'Angelico e il Gozzoli in Orvieto, ove poi l'opera loro fu continuata con maggiore energia da Luca Signorelli.

Non è nostra intenzione far la storia di quel Duomo, dove nei primi anni del secolo decimoquarto vi andavano a dipingere alcuni pittori, mediocri piuttosto, e da non poter confrontarsi con l'Angelico e Benozzo, che un secolo dopo furono chiamati a ornare di pitture la detta cappella, nella quale, aiutati dai loro discepoli, fecero, l'uno i profeti, e gli altri personaggi dell'antico Testamento, e l'altro su i disegni di quello, il Redentore in gloria.

Nel contratto dell'opera si legge che essi avrebbero dovuto darla interamente dipinta; ma ignoro per quali circostanze rimase il loro lavoro interrotto nel resto della volta, e in tutte le quattro pareti, per altro mezzo secolo, quando il magistrato d'Orvieto invitò il Signorelli, ond'egli, agli ornamenti di scultura e di mo-

saico, di che è abbellito quel magnifico sacro edificio¹, aggiungesse, come avevano fatto gli altri Toscani, quelli di pittura, e rendere quel Duomo celebre ancora in questa parte. Ma bisogna dire che quella interruzione fu di vantaggio grandissimo all'arte, imperocchè senza quella circostanza, il Signorelli non avrebbe forse avuta l'occasione così favorevole per spiegare tutta la forza e la gagliardia del suo ingegno, tutta l'elevatezza della sua immaginazione, tutto il magistero dell'arte sua, tutto l'ordine dei suoi strepitosi concepimenti. La fortuna però volle offrirgli il campo, ove egli avrebbe potuto slanciarsi; ed il Signorelli, forte del sentimento del suo operare, vi si avanza animoso, e, continuando l'idea dell'Angelico nella volta, compiè nelle sottoposte pareti l'opera più ardita, più grandiosa e più magistrale che sia mai comparsa nei primi tre secoli del risorgimento dell'arte.

E perchè quella sua terribile rappresentanza fosse in ogni parte conforme alla sacra scrittura, immaginò prima la scena che precederà la fine del mondo, rappresentando nel centro del quadro, sopra un piedistallo, l'Anticristo che predica alle circostanti turbe, fra le quali l'artefice, oltre l'Angelico, ritrasse sè stesso. E oltre il gran disegno, è da ammirarsi la bene ordinata composizione di questo dipinto, ove è gran varietà di attitudini, di movimenti e d'espressione. Presso l'orecchio sinistro dell'Anticristo è un demonio che gli suggerisce i detti infernali con che cerca insinuarsi all'animo della moltitudine che gli si affolla d'intorno; e ai suoi piedi veggonsi sparsi scettri, preziosi vasi, somme di danari ed altri oggetti ivi posti, per denotare come questi mezzi

facilmente seducono coloro i quali, più che dell'ornamento dell'anima, s'occupano conseguire onori, ricchezze e terrestri piaceri.

In lontananza vedesi un tempio assai ben situato, e presso i gradini del medesimo è l'Anticristo che condanna a morte Enoc ed Elia, dei quali uno di già giace disteso a terra col capo reciso, e l'altro genuflesso con le mani legate dietro sta per ricevere dal carnefice il colpo mortale.

Seguono quindi altre scene; ma, giunta alla fine l'ora tremenda del Giudizio finale, ecco che due angeli con le ali dispiegate, dando dal cieló fiato alla tromba, destano gli estinti dalla morte. E or, tu vedi con bizzarra e bella invenzione le anime che riprendono i loro corpi, e di questi, chi comincia a rannodare le parti del suo scheletro, chi à già rivestita la carne, frattanto che alcuni teschi vanno in cerca delle loro disperse ossa. E qui è da vedersi quanta intelligenza anatomica il Signorelli à profuso in questa parte, e come à saputo immensamente variare l'altra ove sono le anime che avendo di già ripresa interamente la forma umana, sbalordite, non sanno reggersi in gambe e s'appoggiano alla terra, altre pare che ignorino essere di nuovo risorte a vita, mentre altre sembran meravigliarsi dello stato in cui si trovano. Chi poi ignorando la sua sorte, mostrasi trepidante, chi memore d'aver bene operato si volge anelante al cielo, chi freme in riflettere la terribile sentenza; e tutti son pieni di speranza e di timore, d'angoscia e d'incertezza, di bramosia e di spavento.

Tremenda però appare l'altra scena, ove gli uomini cominciano a sperimentare i tremendi effetti dell'ira del

cielo, che li chiama a presentarsi dinanzi al Giudice supremo. Tutto sembra minacciare la distruzione del creato, e già i fulmini, le saette, i lampi, i terremoti sconquassano e mettono nell'estrema rovina l'universo. Tutto è terrore e confusione, tutto va a soqquadro, tutto precipita negli abissi eterni. Gli uomini atterriti corrono di qua e di là per salvarsi, e chi in quel trambusto è colpito dal fulmine, chi sta per cadere, chi di già è caduto, chi cerca sostenersi sull'altro; ma non v'è più scampo, tutti è forza presentarsi a rendere conto delle proprie azioni. Apresi la volta del firmamento per ricevere le anime dei giusti, mentre spalancasi già la bocca del baratro infernale, e ne escono fiamme vivissime, frammiste di denso e nero fumo di bitume. Là tutto è gaudio e letizia, quì orrore, tormenti e disperazione. Vedesi l'Anticristo capovolgere giù nell' inferno, ove è precipitato dall'Arcangelo san Michele, che gli corre sopra per ferirlo con la spada; altri tre angeli su le nubi sono in atto di sguainare le loro ultrici spade, due demoni rabbiosamente rovesciano nel fuoco eterno due peccatori che s'erano rivolti per salire al cielo, un altro à ghermito, e porta sul dorso una donna, cui lo spirito infernale riguarda con estrema compiacenza. Altri poi più in basso s'avventano in varii modi contro i maledetti, e chi di questi miseri è già avvinghiato dai demoni, chi sta per esserlo, chi con corde ritorte è legato per le braccia dietro le reni, chi per il collo, chi per le coscie, chi è preso furiosamente pei capelli, chi dalla testa all'indietro, chi trascinato per le gambe; chi tormentato con tanaglie, chi con altri strumenti, e chi poi è strangolato. Vedesi fra questi ultimi disgraziati giacente a terra una donna, al

collo della quale un demonio à gettato un forte laccio, e perchè possa più agevolmente stringerla, preme col piede una tempia dell'infelice, tirando la fune gagliardamente a sè, che ella à gli occhi e la lingua in fuori, le labbra ingrossate e mostra soffrire tutti i patimenti di così terribile pena.

Bene diverso poi è lo spettacolo che vedesi nell'altro quadro, ove i giusti son chiamati all'eterna ricompensa. In alto il Signorelli immaginò un cerchio di angeli che traggono dai loro strumenti musicali melodie celesti; mentre altri più in basso, con leggiadria e grazia infinita spargono fiori à piene mani su gli eletti; e recano loro la corona del loro trionfo; ed in questa scena, che è veramente poetica, tutto è gioia, incanto e armonia di paradiso. A quella vista, l'animo sente proprio sollevarsi e godere della felicità dei benedetti da Dio, i quali son tutti con gli occhi rivolti agli angeli, chi, con le mani giunte mostra ringraziare l'Eterno che si degnò chiamarlo fra i beati del Paradiso, chi incrociandole sul petto, sembra aspettare il momento bramato per salire alla gloria del cielo, chi stende le braccia per essere condotto dagli angeli alla presenza dell'Altissimo, chi già è giunto, gusta le gioie dell'eterna beatitudine; mentre tutti purificati e inflammati d'amore divino, mostrano nei loro volti l'espressione soave, candida e santa degli spiriti celesti. Il gaudio e l'allegria traspariscono dalle loro sembianze, e gli atti e i movimenti della loro persona palesano il giubbilo e le delizie che già provano nell'essere vicini al trono della maestà di Dio. Vi sono figure di angeli di una bellezza veramente incantevole, e i loro volti spirano grazia e celestiale purità: fra quelli

che spargono fiori, ve n'è particolarmente uno così leggiadramente atteggiato e così caro, che più vago di certo non potrebbe farsi. E affettuosissimo parmi quell'angelo che sta per porre una corona sul capo di un frate che è ancor questo veramente espressivo; e bella sopra ogni dire è quella figura che vedesi con un ginocchio piegato a terra, con le braccia aperte, e gli occhi rivolti all'angelo che ponendo una mano sul suo capo, prende un'altra per un braccio. Tanta beltà e vaghezza mostrò parimente in molte figure degli eletti, e sebbene nella varietà e soavità della espressione il Signorelli non fosse così felice come nel ritrarre i reprobi, essendo assai più difficile significare in svariati e nuovi modi il gaudio e la gioia dei celesti, che il dolore e l'affanno, tuttavia ve ne sono alcune che potrebbero essere degne di Raffaello.

Se volgiamo poi l'occhio alla scena dove sono i dannati, veggiamo dei gruppi così magistrali, dei movimenti così arditi, degli scorti così difficili e nuovi, che nulla più; e oso dire che l'istesso Michelangelo che imitò gli atteggiamenti di alcuni di quei tanti nudi, non avrebbe fatta cosa migliore. Il gruppo del demonio con la donna sul dorso è veramente stupendo, sì per l'attitudine come per l'espressione; ed altrettanto mirabile è quello rappresentante uno spirito infernale in atto di strangolare una donna. E qui ne potremmo citare molti altri, specialmente nella scena della caduta dell'Anticristo, ove a mio parere il gruppo principale, formato di quattordici figure, è senza dubbio per eccellenza michelangelesco; sicchè può ben ripetersi col Vasari, che con quest'opera il Signorelli destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo di lui, i quali ànno poi trovato agevoli le difficoltà

per trattare con felice successo questo argomento. Essi vi ànno trovato tutti gli elementi che potevano spingere l'arte più arditamente, ma conviene pur dire, che all'infuori di Michelangelo, che gli sta al di sopra, parmi che niun altro artefice siasi avanzato con quell'ardimento mostrato dal Signorelli nell'Opera del Duomo d'Orvieto; e in quell'immensa varietà di sembianze, di forme, di mosse, di atteggiamenti e d'espressione, in quei tanti ignudi disegnati con profonda ragione anatomica, in quelle sue bizzarre e gagliarde fantasie, diè un bellissimo esempio a quel robusto e potente ingegno del maestro fiorentino per trattare ed ingrandire con maggiore fierezza quella terribile maniera alla quale il Buonarroti inclinava naturalmente. Ma giova notare che in qualche punto sì l'uno che l'altro artefice mantengonsi scambievolmente in tale equilibrio, che se Michelangelo alla Sistina comparisce più scelto di forme, per lo più tratte dalle statue greche e da una più profonda cognizione del corpo umano, se mostra possedere il più spinoso del disegno e superare le più ardue difficoltà di scorti e di attitudini, se maggiore grandezza e bizzarria, più vivacità e maestria fa vedere nell'invenzione e nella composizione del medesimo argomento, il Signorelli poi à ancor egli sì bei requisiti, che l'opera sua è una delle più grandi e delle più stupende pitture a fresco che vanti l'Italia; e vi si vede che se il Buonarroti è più anatomico e più sublime, i modi dell'artefice di Cortona sono più vivi e più naturali, gli angeli e i beati sono effigiati con assai maggiore grazia e gentilezza, sono espressi con più soavità e dolcezza, e l'istessa invenzione, comunque apparisca bizzarra e capricciosa in vedere tante diverse

maniere di demoni, fuochi, rovine, terremoti, miracoli d'Anticristo, non è spinta a quei troppo arditi e fantastici voli d'immaginazione, i quali, sebbene mostrino l'ardimento e la forza dell'ingegno del pittore, nuocciono poi alla convenienza e alla proprietà dell'arte.

Nel 1845 due pittori alemanni, Bothe e Pfannenschmidt, nativo di Würtemberg, a loro proprie spese e per solo amore dell'arte, ripulirono e restaurarono la grandiosa opera del Signorelli, e nella loro impresa ottennero un sì felice successo, che oggi quei mirabilissimi affreschi veggonsi nella loro primiera bellezza. Il Municipio ricompensò i due generosi artisti, nominandoli cittadini onorari d'Orvieto, e per dare loro un maggior segno di gratitudine e di riconoscenza, decretò che le belle pitture del maestro cortonese fossero incise, e le stampe dedicate a quei due benemeriti.

Bisogna ora aggiungere che in quattro quadrati, al di sotto delle grandi composizioni, il Signorelli effigiò a chiaroscuro i poeti Ovidio, Virgilio, Claudiano e Dante; e dentro un tondo ritrasse Esiodo a colori, in mezza figura, rappresentando, in altri tondi, soggetti tolti dai loro poemi, illustrando nel modo del fiero ghibellino con la mitologia i fatti del cristianesimo. Oh! la divina commedia dovrebbe essere il libro cui gli artisti tutti dovrebbero particolarmente studiare. Inspirati dalla poesia dantesca produrrebbero delle opere ricche di divine e bellissime immagini, dallo studio di quel sublime poema sarebbero ricondotti a essere artisti veramente cristiani e italiani; imperocchè nel grande poeta, come nella natura, quando è sana e formosa, il tipo intellettivo prevale nella materia, e l'essenza spirituale nella sensata e fantastica. La

commedia dantesca è la sorgente di tutte le ispirazioni artistiche, perchè in essa si contengono tutti i concetti, e per così dire, i motivi degli estetici componimenti, e perciò l'artista per grandeggiare e divenir sublime, dovrebbe coltivare la sua mente con la lettura del sacro poema, ove i germi tipici dell'estetica moderna si trovano racchiusi e inizialmente esplicati; e ove sia che tu scenda nelle orride bolgie dell'abisso, o salga sul monte del Purgatorio, o t'innalzi nell'Empireo, vedi sempre descritta con i più vivi colori una sublime galleria di pitture, ritrovi una grande scuola di estetica e di filosofia. Laonde l'artista, addentrandosi in quell'immensa enciclopedia, oltre ai tipi intellettivi, vi trova ancora virtualmente tutti i tipi fantastici in cui la specialità delle arti è riposta; dall'essere ogni pagina della divina commedia, non solo abbellita d'immaginose vedute, or di paesi e or d'architettura, ma di sorprendenti e vivacissime pitture istoriche, nelle quali con meravigliosa maestria psicologica si vede dipinto il core umano, e quasi ordita la fisiologia degli affetti che lo movono e tempestano; e tutto ciò appare ancora più imponente per l'ideale audacia, l'ontologica altezza dei pensieri.

Or vedendo nella grande opera del Signorelli abbozzata, e talora pure colorita quella terribilità e fierezza dantesca, non sono lontano dal credere che lo studio del divino poeta ispirasse l'artista, il quale per raggiungere in qualche modo il sublime dinamico che è improntato nel sacro poema, si consacrò tutto al concetto dell'arte e al vigore e robustezza del disegno, trascurando il colorito, in cui non può competere con i migliori di quell'epoca; tuttavia negli ultimi tempi della sua carriera, egli

migliorò assai in questa parte, e ne è prova la tavola dell'istituzione dell'Eucaristia che porta la data del 1512. Questa egregia pittura, che trovasi nel coro della Cattedrale di Cortona, esprime il momento in cui il Redentore dà la comunione agli apostoli, ed è bizzarra l'idea, ma non conveniente al soggetto, di fare che in mezzo al raccoglimento comune, Giuda, genuflesso davanti a Gesù Cristo, si metta l'ostia nella scarsella. Fra i quadri d'altare, questo è uno dei più perfetti che abbia fatto il Signorelli, sia per la grandiosità dello stile ed il carattere della composizione, sia pel morbido e maestoso piegheggiare dei panni, e la significante espressione delle teste, ma molto più per la grazia e la bellezza del colorito, l'armonia delle tinte, ed il tondeggiare delle parti, che mai ei mostrò l'uguale in tutti gli altri suoi dipinti.

Mirabile per quest'ultimo e per altri pregi è ancora la bellissima e stupenda tavola che vedesi nella confraternita di Santa Croce della terra di Fratta di Perugia, rappresentante la deposizione dalla Croce. Il merito di quella pittura supera a mio parere tutte le altre tavole fatte da questo maestro, il cui talento brilla specialmente nell'arditezza e nella varietà della composizione, che fa stupire considerando la timidità dei suoi contemporanei. La verità che ammirasi poi negli atti e nei movimenti di ciascun personaggio è sopra ogni dire grande; e sembrami non potere esservi cosa più naturale di quei due che saliti su le scale calano il corpo del Redentore, come è assai simile al vero l'atto di quello che regge con le mani la scala a sinistra del quadro. L'aria delle teste poi è molto esprimente, e nel vedere con quanta devozione e pietà la Maddalena raccoglie nella palma il sangue sgorgante dai

piedi divini, con quanto affetto e mestizia Giuseppe d'Arimatea bacia uno dei chiodi che trafissero il Nazzarèno, debbesi dire che anco per la parte psicologica è questa una delle più belle sue produzioni; tanto più che tutto l'insieme della figura del san Giovanni è così espressivo, che par quasi sentire dalle sue labbra: che faremo senza il caro maestro? — Il gesto del braccio con che egli sembra accompagnare le sue parole non può essere più significante, come non potrebbe esprimersi con più dignità e maestà il dolore della Madre che, al calare della fredda salma del divin Figlio, cade fra le addolorate Marie svenuta a'piè della Croce. Tutto in questo quadro è magistrale, tutto è stupendo, ed il Signorelli, già vecchio, poichè sembra averlo finito nel 1518, par quasi che avesse voluto riunire tutte le sue forze e produrre un lavoro che dovea vincere di gran lunga quanti altri mai di tale argomento erano comparsi, e che dovea destare la più grande ammirazione anco nei secoli venturi. Egli infatti ne ottenne un sì completo successo, che oggi stesso, in cui nella chiesa della Trinità dei Monti a Roma ammiriamo la meravigliosa deposizione di Croce del Ricciarelli che con la trasfigurazione del divino Raffaello, e la comunione di san Girolamo dello Zampieri, si reputa fra i più stupendi quadri d'altare che abbia Roma, la tavola del Signorelli, anco dopo d'aver visto il quadro del Volterrano, ci lascia nella mente le più belle rimembranze.

Il Signorelli non ebbe che due allievi, Tommaso Bernabei, che imitando lo stile del maestro dipinse per Santa Maria del Calcinaio, e Turpino Zaccagna, o come altri dicono Zaccagnini, del quale, nella chiesa parrocchiale di sant'Agata di Cantalena presso Cortona, trovasi

una tavola con Nostra Signora, sant'Agata e san Michele Arcangelo: in essa si legge il nome del pittore, e l'anno 1537. Vuolsi che sia parimente di questo artefice la tavola che è nel coro della Cattedrale, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine al cielo, accompagnata da una moltitudine di comprensori che suonano ribeche e viole, e in basso i dodici apostoli attorno al sepolcro. Contemporanei di questi furono due pittori lucchesi, allievi d'ignoto maestro, ma probabilmente istruiti in Firenze. L'uno chiamasi Paolo Zacchia, detto il vecchio, perchè ancora seguiva l'antico stile, tagliente nei contorni. È conosciuto in patria per varie opere, come l'Ascensione nella chiesa di san Salvatore, e l'Assunta in sant'Agostino che porta la data del 1527. L'altro appellasi ancora Paolo Zacchia, il quale distinguesi dal primo dal soprannome di giovane, acquistatosi per la sfumatezza nei contorni e la robustezza nel colorito; ma nel resto cede al vecchio, specialmente nel disegno, cui questi possedeva profondamente.

Per compiere questa prima epoca della scuola fiorentina, altro non ci resta fare che nominare gli allievi fatti da Pietro Perugino in Toscana ove ei dimorò lungo tempo. Uno di essi è Rocco Zoppo che non debbesi confondere con Marco Zoppo bolognese. Di lui in Firenze pare che non esista nulla, e non si saprebbe nemmeno dare notizia di quel tondo con Nostra Donna che, come narra il Vasari, fu cominciato da Rocco, e finito poi del tutto dal maestro. Solo nella Pinacoteca di Berlino esiste una tavola indubitatamente sua, essendo segnata del suo nome. Essa rappresenta l'adorazione dei Pastori presso un diroccato magnifico edifizio, e nel lontano montuoso

paese i tre Magi che col loro seguito s'incamminano verso la grotta di Betlem. Baccio Ubertini è detto dal Vasari diligentissimo coloritore e disegnatore, onde di molto se ne servì il maestro, ma non abbiamo notizia se facesse opere di propria invenzione. Il di lui fratello Francesco detto il Bacchiacca fu espertissimo nelle piccole figure, come si vede nel martirio di sant'Arcadio in san Lorenzo; i due quadretti che egli fece per Gio. M. Benintendi, dipinti con forza di colorito e grande diligenza, trovansi al presente nella Galleria di Dresda. Del Montevarchi non si conoscono pitture, come ancora di Vittorio Ghiberti, il quale nell'epoca dell'assedio di Firenze aveva dipinto nella facciata della principale camera dei Medici il papa Clemente VII, che era della famiglia medicea, in atto di essere impiccato, ma di quest'opera non resta alcun vestigio.

— Di Niccolò Soggi, altro scolaro di Pietro, faremo menzione nell'epoca seguente, essendo vissuto oltre la seconda metà del secolo decimosesto; ma qui è d'uopo però ricordare un suo compagno di studio, Gerino da Pistoia, grande imitatore del Perugino, con cui lavorò per moltissimi anni. Il biografo aretino dice che questo artefice durava grandissima fatica nel dipingere, e penava tanto che era uno stento; ma a dire il vero, vedendo il vasto affresco che Gerino dipinse nell'antico refettorio del soppresso convento degli Osservanti di san Lucchese presso Poggibonsi, vi si ravvisa piuttosto una certa franchezza di pennello, che, nella stessa sua diligenza, non accenna per nulla lo stento voluto dal Vasari, il quale è probabile che non abbia visto quest'opera. Vi è figurata la moltiplicazione dei pani, e vi si vede scritto il nome di

Gerino e l'anno 1517. Nella chiesa di san Lucchese trovasi una tavola a tempera alquanto danneggiata, con l'apparizione del Redentore alla Maddalena, e credesi, dallo stile peruginesco, che sia pur di Gerino. Delle pitture che egli dice fatte da Gerino in Borgo san Sepolcro non si ànno sicure notizie; e soltanto nella chiesa di sant'Agostino trovasi una tela piuttosto logora, nella quale è rappresentata la Madonna del Soccorso: in essa leggesi il nome del pistoiese, e l'anno 1502.

Narrasi che in patria abbia fatte varie opere, ma con certezza altro non possiamo ricordare che la tavola rappresentante Nostra Signora seduta in trono col suo puttino, e ai lati san Pietro, san Paolo e san Giovanni Battista, ed un santo in abito guerriero. Nella predella sono alcune storiette, e dentro una cartella nella base del trono è scritto il nome del pittore, e l'anno 1509. Essa trovasi nella chiesa di san Piero Maggiore, di faccia all'organo vecchio, ed à tutta l'impronta della maniera peruginesca. Vuolsi che sia anco sua la tavola con san Jacopo, segnata dell'anno 1500, la quale si conserva nella sagrestia della chiesa dell'Umiltà. Anco questa rammenta la scuola umbra, al pari dell'altra che trovasi nel primo corridore della Galleria degli Uffizi. Vi si vede figurata sopra un trono la Vergine col divino Figliolo, e da una parte san Jacopo, san Cosimo e santa Maria Maddalena, e dall'altra santa Caterina delle ruote, san Rocco e san Damiano. L'iscrizione a lettere dorate che con l'anno 1529 leggesi nel trono di Nostra Donna dichiara esser questa un'opera di Gerino. In essa si ravvisa tutto il fare del Perugino, specialmente nelle arie delle teste, alle quali l'artefice diè quella soave e pura espressione che

fu propria della sua scuola; laonde possiamo considerare questo dipinto, quasi direi, come l'ultimo avanzo delle produzioni dei pittori mistici, i quali già da un pezzo avevano cominciato a cedere il posto alla novella scuola dei naturalisti.

— Dal momento che questi cominciarono a prevalere, cominciò a sparire dalle pitture la parte sentimentale e veramente poetica dell'arte, e tutto riducendosi all'apparente e superficiale vaghezza delle forme, rappresentate come realmente sono in natura, si acquistò da una parte, poichè le cose parvero imitate con grande verosimiglianza, ma si perdè dall'altra quella grazia nativa, quella ingenuità, quel candore, onde le opere dei trecentisti e dei quattrocentisti ti commuovono il core, ridestando in te il più soave e ineffabile sentimento; di maniera che possiamo considerare l'arte nel primo periodo del suo risorgimento come sublimemente subiettiva, poichè in essa l'idea signoreggia la forma, e questa ad altro non servendo che all'espressione di quella. Mentre nel cinquecento per quanto si cercasse ricongiungere i due grandi elementi, l'idea e la forma, quegli artisti non riescirono poi in questa loro intrapresa secondo il loro intendimento, e facendo più che altro prevalere nelle loro pitture la bellezza corporea, si allontanarono dal vero bello, ed allora scadde dall'arte il pensiero e trionfò la materia.

Non debbesi però con ciò intendere che i dipinti dei moderni siano privi di concetto e di sentimento, che in essi, specialmente in quelli di argomento profano, sì l'uno che l'altro campeggiano stupendamente; ma vuolsi soltanto dire che nelle loro pitture religiose manca quella

spiritualità, quell'ideale mistico, quella bellezza celeste che Giotto e quelli che lo seguirono seppero tanto divinamente incarnare nelle loro figure. Lo scopo dell'arte cristiana non è quello di dilettare l'occhio, affascinandolo con la leggiadria della forma, la quale per essa è il mezzo di cui si serve per rivestire l'idea, bensì d'educare la mente, ed elevare lo spirito alla contemplazione degli enti soprannaturali. Quando un artista non à raggiunto questo, à tradito lo scopo dell'arte, e per quanto le sue opere fossero per altro verso bellissime, sarebbero sempre incapaci di ridestare in noi la devozione e la pietà. Onde io credo che gli stessi avversi al purismo dell'arte, quantunque gridino che nella pretta imitazione del vero gli artisti non abbiano dimenticata la spiritualità delle cose religiose, non potranno mai raccogliersi davanti alla Madonna della Seggiola, il che faranno di leggieri, appena si saranno prostrati dinanzi a una delle sacre immagini del beato Angelico. E ciò dipende dell'avere l'uno seguita una via diversa da quella dell'altro, vale a dire, quegli attese a rendere vaga e leggiadra e anco voluttuosa nella forma la sua sacra effigie; mentre il solitario pittore di Fiesole, che pura aveva nella mente l'idealità della bellezza, la rivestì così misticamente, e con sì profonda religione, che riescì imprimere, direi, nel volto delle sue madonne un non so che di soprannaturale, e anco di misterioso.

Non debbesi perciò credere, come vogliono alcuni, che questo spiritualismo non possa conciliarsi coll'attuale progresso tecnico dell'arte, in quanto che dovendo ritrarre l'immagine dei celesti con quella purezza e soavità mostrata dalla scuola mistica, si dovrebbe nuova-

mente tornare a quei modi d'esecuzione tenuti dai primi maestri del risorgimento della pittura, chè se eglino non furono perfetti nella manifestazione della forma, ciò è dipeso soltanto dalla povertà dei mezzi tecnici che erano in loro potere, di maniera che se quegli artefici fossero potuti tornare quando già lo splendido cinquecento aveva tolto dalla natura tutte le sue multiformi apparenze, rendendole ancora più vaghe e più leggiadre, creando così un bello più perfetto e più squisitò di quello che ella suole mai riunire in un solo individuo, avrebbero altresì con la medesima semplicità e gentilezza, con la stessa poesia e soavità rivestite le loro idee; e se vuolsi di ciò un esempio brillantissimo, l'abbiamo nelle prime opere del divino Raffaello, e in quelle del suo maestro, nelle quali il tipo intellettivo domina ugualmente che l'eccellenza della forma, anzi vi si trovano consociati e fusi in una maniera veramente sublime.

L'arte, nella stessa imitazione della natura, altro non è che la formola materiale del pensiero, come la parola è l'espressione esteriore dell'idea, di maniera che ambedue sono sorelle, perchè insieme connaturate e figliate dall'intelletto, e la loro individualità distintiva consiste soltanto nei mezzi estrinseci per i quali si manifestano; laonde nel realizzare le nostre idee, effigiando i celesti, cui noi abbiamo presupposti purissimi e perfettissimi, la forma dovrà squisitamente corrispondere al concetto, e questo supremamente signoreggiare in quella, senza di che le nostre idee non sarebbero convenientemente rivestite. Or da questo supremo connubio dei due elementi dell'arte nasce la perfezione tecnica ed estetica di una pittura, la quale, trattandosi specialmente di argo-

menti religiosi, perchè gli spettatori penetrino nell'intimo senso, bisogna che abbia in sè la potenza di risvegliare il sentimento, e di rapire l'anima; ma per produrre un effetto così prodigioso, è d'uopo necessariamente che l'idea domini la forma, o a meglio dire che il tipo intellettivo sovrasti la materia, e per ottener questo, ritraendo gli enti del cielo, è mestieri raggiungere il bello estetico, figurando gli esseri sovrumani con bellezza ed espressioni di paradiso, e, che direi ancora, spirituali come è la loro essenza divina. Onde io credo che in questa parte lo spiritualismo sia all'arte cristiana ciò che il tutto è alle parti; le quali trovansi riunite e collegate fra loro per produrre un insieme, squisito per l'eccellenza dei particolari, e sublime per l'armonia del complesso, che forma il colmo dell'estetica perfezione.

Trattandosi di pitture ascetiche, non basta far mostra soltanto di vago e vivace colorito, di venuste e leggiadre forme, di immagini e di espressioni tolte fedelmente dalla natura viva, imperocchè questi pregi costituiscono la perfezione tecnica e psicologica dell'arte, ma non già la perfezione estetica, spirituale e poetica che si vuol vedere nei subietti religiosi. Nel primo caso l'arte nasce dalla natura, e priva del concetto vero del bello rimane circoscritta nell'angusto circolo della materia, ed è la manifestazione servile delle esterne e sensuali bellezze dell'universo, mentre nel secondo è ingenerata dall'elemento ideologico, e facendo padroneggiare la spiritualità, pasce l'intelligenza, muove gli affetti i più delicati del cuore, e solleva l'anima alle caste e pure gioie del cielo; e sempre soave e poetica non lascia di dare l'opportuno risalto al sensibile senza nuocere al primato

dell'intelligibile, mantenendo a questo il privilegio legittimo di costituire l'unità ipostatica che, quasi animo imperante negli organi, domina ed armonizza il complesso della rappresentazione estetica. Per tali ragioni le produzioni degli artefici che fiorirono prima della seconda metà del secolo decimoquinto risuonano di armonia celeste, ti riconducono alla contemplazione, ti rinvigoriscono la vita dell'anima, ti fanno pregustare un sorso di beatitudine, ed imprimono nell'animo tuo la conoscenza e l'amore del sublime.

Tuttavia si vuol disconoscere il merito di quelle stupende creazioni dell'arte, solo perchè vi è una certa sproporzione fra il concetto e la forma, la quale sempre soggiace a quello; sproporzione d'altronde che io in ragione inversa ritrovo nelle opere dei moderni pittori, nelle quali non lo splendido connubio dell'idea col senso io rimiro, ma la superiorità del sensibile sull'intelligibile, il che giudichi chi è dotato di sano intendimento se sia da tenersi in maggiore considerazione. La differenza fra le due scuole è sì grande, che si manifesta da per sè stessa, imperocchè l'una, denominata dei mistici, poetica e intellettuale per eccellenza, senza però rifiutare ogni perfezionamento tecnico, mira a idealizzare l'arte e ad infondere nell'animo la conoscenza del bello spirituale: mentre l'altra, detta dei naturalisti, classica per la squisita perfezione della forma, è più sensuale che intellettuale, abbraccia più il bello fisico che l'ideale; in una parola, la prima, portando l'impronta del sentimento religioso, è l'espressione dell'amore e della purità celeste, e fa l'ufficio d'istruire e migliorare il popolo; e la seconda togliendo tutto dalla natura viva, è l'espressio-

ne delle piacevolezze sensibili, e delle leggiadrie voluttuose, e però incapace d'insegnare e di muovere gli affetti i più puri. Con ciò però non intendiamo che i naturalisti rifuggano dal trattare i subietti religiosi, ma soltanto vogliamo inferire che in simili argomenti non sono così felici, come nel rappresentare una scena tratta dalla storia profana. Le loro pitture ascetiche piaccion più all'uomo volgare, che pregia il fascino del colorito, e la bellezza della forma, ma non a chi vuol essere dalla vista di un quadro richiamato al bello ideale cristiano.

Or questa idealità di bellezza evangelica è l'elemento che principalmente signoreggia nei dipinti dei primi nostri maestri, i quali vissuti in un'epoca in cui le dottrine del vangelo erano umilmente predicate ed ascoltate, espressero le loro pitture con quei principii religiosi che venivano loro inspirati. Eglino infatti non trattarono che gli argomenti i quali poterono tener vivo nei fedeli lo spirito di devozione, e le storie del vecchio e del nuovo testamento, i fatti della vita di san Francesco d'Assisi, l'Adorazione dei Magi, le storie dell'Apocalisse, il Martirio dei Santi, erano i temi loro favoriti, e che quei devoti pittori rappresentarono con le più belle ispirazioni mistiche. Animati dal cristianesimo, che santificando l'arte, e ordinandola al debito fine di abbellire l'idea, sostituì, ripeterò con un grande filosofo italiano, alla stranezza e deformità dei simboli orientali, una emblematica, semplice, dignitosa, efficace amica del decoro e della bellezza, quei nostri artefici riprodussero i tipi cristiani del Dio-Uomo, della Vergine Madre, dell'angelo e del santo, quali gli evangeli e la Chiesa cattolica ce li rappresentano. Benchè li abbiano figurati di

forma umana, pure li ànno rivestiti di quella pellegrina e ineffabile bellezza che ci allontana dalla mente l'idea del corporeo e del sensuale, e ci fa sentire presente la divinità nelle sembianze che dilettano l' immaginazione. Quando noi osserviamo le opere dei pittori del trecento e della prima metà del quattrocento, risplende tosto alla nostra immaginativa la divinità e la santità degli esseri divini o glorificati che essi rappresentano. Quei loro sembianti rilucono di grazia ineffabile, di dignità e maestà sovrumana, e son lumeggiati di purezza e di santità celeste, o secondo la loro individualità, brillano di estasi tranquilla, o di eroica carità.

Molto poi influì ancora, perchè quegli artefici dalla terra si spingessero alle sublimi regioni del pensiero, lo studio che essi fecero del divino Alighieri che così ampio come lo scibile umano, abbracciando la virtù e la colpa, la gioia e la sventura, la luce e le tenebre, la filosofia e la religione, la storia e la favola, l' Italia e l'universo, la creazione e la palingenèsia, il passato e l'avvenire, la terra e il cielo, il tempo e l'eternità, e discorrendo con pari sicurezza per tutti gli ordini della ragione, e per tutti i gradi del creato, offre alla mente di quegli che vi s'ispirano concetti sublimi, pensieri profondi, tipi intellettivi e fantastici, e qual maestro del sorriso e dell'ira pone dinanzi schiere di angeli e di beati, di demoni e di dannati, e dalla rabbia dei reprobi risale all'inno soave e ineffabile del Paradiso, dall' abisso rimonta al firmamento, dall' inferno all' empireo, e traversando per la sede delle anime purganti, e narrando le colpe e le virtù dei suoi personaggi, descrive, anzi dipinge il tramonto o la sera, la notte o l'aurora, il mat-

tino o il vespro, e con meraviglioso artificio di chiaroscuro e sorprendente armonia legando tutto mirabilmente, dipinge lo sdegno e l'amore, le selve e i prati, le ire e gli affanni, le acque e i fiori. Oh Dante è sovranamente pittore, ed il sacro poema, che come dice il gran filosofo di Torino, è la genesi universale delle lettere e delle arti cristiane, dovrebbe essere l'oggetto particolare degli studi dei nostri artisti, come lo fu di quelli che precedettero l'epoca di Raffaello, i quali seppero tanto cristianamente e italianamente innalzarsi al sublime col sentimento dell'infinito, con ispirazioni oltre modo religiose.

A cominciare da Giotto sino al Signorelli, tutti i più grandi artefici si sono ispirati alla poesia dantesca, e quei maestri, quanto al concetto dell'arte, non sono stati ancora pareggiati. Le storie della vita di san Francesco d'Assisi e quelle dell'Apocalisse dipinte dall'artista che oscurò la fama di Cimabue, vuolsi che sieno invenzioni del divino poeta, l'inferno dell'Orgagna è l'inferno dantesco, il Paradiso dell'Angelico è l'impronta delle più sublimi e ispirate idee del fiero ghibellino, e così molte altre produzioni di quei tempi, le quali son piene dei divini e italiani concetti di quel gagliardo e dinamico ingegno che, con ispirazioni or grandiose e terribili, ora tenere e dolci, creò Catone, Farinata, Capaneo, Gerione, Matelda, Francesca, Pia, Ugolino, Piccarda e Beatrice, e gli altri miracoli delle tre cantiche; le quali sono tutte disseminate di liete e terribili meraviglie, onde la lettura del divino poema diventa una sorgente inesausta d'ispirazioni agli scrittori e agli artefici. Oh dall'Alighieri dovrebbero gli artisti attingere tutte le loro inspirazioni,

essendo l'esemplare più squisito e più completo del valore, dell'indole, dell'ingegno italiano, giacchè egli è l'italiano più Italiano che abbia giammai veduto il mondo. Il principio di creazione è quello che domina da capo a fondo nelle sue fantasie, donde nascono tutte quelle sue sublimi bellezze che formano il vero colmo d'ogni sua estetica perfezione.

Come ben si vede, lo studio del sacrato poema basta a formare completamente la mente ed il cuore dell'artista, che trova in quella inesauribile miniera di bello le patrie storie, gli affetti i più soavi e puri, le immagini le più vive e parlanti, le bellezze le più care e leggiadre, i concetti i più peregrini, insomma egli studiando l'Alighieri, tornerà alle tradizioni giottesche, sarà artista inspirato, artista filosofo, italiano, seguace di quell'arte, che rifuggendo dalle terrene bellezze, e la materia signoreggiando con lo spirito, si solleva in grembo all'Eterno, ne toglie un raggio di divinità e col soavissimo sorriso del più puro e casto amore l'incarna, e l'informa con religione vera e profonda. A questo sublime studio furono educati quei grandi nostri pittori del tre e quattrocento, che, inspirati dalla Bibbia, come lo fu il divino Alighieri, e quindi dal sacro poema, resero l'arte cristiana ispiratrice di nobili pensieri, insegnatrice di carità e di fede, confortatrice di speranza e di gaudi celesti. Ponetevi per poco a contemplare le pitture dei giotteschi, e specialmente quelle del beato pittore di Fiesole, e in quelle candide e soavi figurine vedrete l'effigie degli angeli e dei beati che il divino poeta descrive nella cantica del Paradiso; e debbesi pure convenire che quei maestri devono l'altezza dei loro voli alle inspirazioni bi-

bliche e dantesche, che con luce poetica vivamente risplendono sui loro dipinti, laonde possiamo affermare che essi divennero grandi, e artisti cristiani con lo studio di Dante.

E senza dubbio, come l'Alighieri è principe dei poeti cristiani, teologo e filosofo insigne, è del pari sublime artista, il quale si compiace delle idee che sono l'anima delle sue cantiche. Miratelo infatti ove è Cerbero che latrando con tre bocche offende ed affligge coloro che son fitti nel fango, osservatelo lì ove altro non si ode che le alte grida delle feroci Erinni che con le unghie ciascuna si fende il petto, guardatelo nella palude di sangue in cui son puniti i tiranni dei popoli, saettati da una schiera di centauri, e vedrete l'artista che maneggia lo scalpello magistralmente. Ma più grande parmi poi nella scultura del Farinata che, ritto dalla cintola in su, erge il petto e la fronte e guarda disdegnoso, come avesse lo inferno in gran dispetto. Mirabilissimo è pure quando effigia Capaneo, il quale par che non curi l'incendio, e giace dispettoso e torto. E chi è mai l'artista che à la potenza di ritrarre più magistralmente di come fa il divino poeta la scena ove sono gli ipocriti vestiti di gravissime cappe di piombo, e nell'altra in cui gli uomini son tramutati in serpenti? E da chi potrà mai essere, non dico vinto, ma anco pareggiato nel terribile quadro del conte Ugolino che vede morir di fame ad uno ad uno i suoi innocenti figlioli, e quando il fiero ghibellino alla vista dell'altiero e disdegnoso Sordello, prorompe in ira contro la

. . . . serva Italia, di dolore ostello,
Nave senza nocchiero in gran tempesta,
Non donna di provincia, ma bordello! ?

In queste due meravigliose scene tutto pare natura schietta, tutto grandezza ideale, e l'arte gradissima con che sono espressi i caratteri individuali degli attori, unita al genio mirabilissimo che a modellare le immagini s'insignorisce delle forme della scultura, e delle tinte della pittura, cospira all'effetto potente di queste due sublimi pitture, ove è una tal forza d'espressione, una tal verità d'atteggiamenti e di colorito, da rimuovere anco l'anima la più fredda.

Già non c'è canto in cui l'Alighieri non comparisca sublimemente artista, il quale talora così alla brava con poche pennellate fa la più parlante ed animata pittura: tale infatti è quella che rappresenta la Pia dei Tolomei, la quale è tratteggiata sì magistralmente, che il quadro non può essere più completo ed eloquente. Oh in quello della Francesca da Rimini il poetà è artista inarrivabile, veramente sublime! Rappresenta con tale evidenza, e con sì tenero affetto l'amorosa storia, dipinge con tinte sì gentili e soavi l'ingannata donzella, ritrae con sì profonda conoscenza e ignuda semplicità il cuore umano, che nulla può vedersi di più poetico e d'ingenuo, di più caro e d'espressivo. Il quadro della Francesca da Rimini è uno dei capolavori della pittura ideale dantesca; racchiude tutte le attrattive per ispirare il più vivo interesse, e destare il sentimento della più tenera compassione. Il modo con cui ella con Paolo si volge all'affettuoso grido del poeta che loro vuol parlare, l'ingenuità con la quale ella apre a Dante tutto il suo cuore, e narra come sola e non consapevole del pericolo leggendo col cognato una storia d'amore, amore trionfò di lei, è cosa sopra ogni dire sublime e oltre modo divina. A quelle parole l'amante

piange di duolo, ed il poeta per pietà di loro sviene, e cade tramortito. L'effetto artistico di questa scena è veramente stupendo e grande, ed il poeta mette in opera tutta la sua maestria onde la dualità del reale e dell'ideale, della natura e dello spirito sia unificata dal pensiero. Tutto ivi è toccato con magistero meraviglioso, e la dolcezza e l'armonia del colorito, il disegno e l'attitudine dei personaggi, la semplicità e l'affetto della composizione, son tali che ne risulta la più viva e commovente pittura; la quale stacca assai mirabilmente dal cupo e terribile fondo del quadro, ove, fra le strida e le bestemmie dei dannati, Francesca scioglie la dolce cantica della pietosa storia del suo amore.

E che diremo ora della tanta poetica e leggiadra pittura della Piccarda Donati? Non vedi in quella celeste scena la vergine di bellezza divina che, violentemente tratta fuori dalla dolce chiostra, è sempre infiammata nel piacere dello Spirito Santo? In questo quadro, pieno di varietà e di care immagini, Dante con volo aquilino s'innalza sì sublime, che egli in un tempo diviene poeta e pittore meraviglioso. E a tanta altezza ei si estolle ancora, quando nel paradiso terrestre

> . . . . dentro una nuvola di fiori
> Che dalle mani angeliche saliva,
> E ricadeva in giù dentro e di fuori,
> Sovra candido vel cinta d'oliva
> . . . . sotto verde manto
> Vestita di color di fiamma viva,

gli appare Beatrice, assisa regalmente sopra un carro, ed egli ai segni dell'antica fiamma, si riaccende dell'antico amore. Qui l'Alighieri, come altrove, grandeggia, è veramente artista creatore, e da sovrano maestro armo-

nizzando l'idea e la forma, con vaghezza di bell'idee con soavità di colorito, dipinge il suo quadro, che è sparso dell'ineffabile sorriso dell'amore. Non meno leggiadre e sublimemente pittoriche sono le altre scene che egli rappresenta nel Paradiso, ove tutto fiammeggia di luce divina, ove tutto è armonia ad allegrezza, sublimità e varietà d'immagini, grandezza d'ingegno, grazia, spontaneità ed evidenza. Le figure che ei dipinge ànno tutta l'idealità del suo pensiero, tutta la trasparenza e la leggerezza degli esseri purificati e glorificati nel cielo, e l'artista che s'ispira a quei quadri diverrà artista pronfondo e cristiano. Quando Dante descrive il trionfo di Gesù Cristo, degli angeli e delle anime beate, quando ode i santi parlare degli atti di fede, di speranza e di carità, quando infine ascolta san Bernardo che gli dimostra la gloria della Vergine Maria: Dante dal bello trascorre continuamente al sublime, e l'artefice che vi s'ispira, non solo apprende come il grande maestro sa con ingegnosa maniera consociare il reale con l'ideale, ma ancora come l'Alighieri nel descrivere l'atteggiamento, il moto, l'abito corporeo, il gesto, le fattezze dei suoi personaggi, è pittore o scultore; imperocchè, secondo le occorrenze, elegge il punto di prospettiva proprio delle due arti, e ora lavora a giuoco di colori e di tinte, sfumando i contorni, e diversificandoli col chiaroscuro, e ora dando alle sue immagini il risentito ed il preciso dello scalpello, dal poco risalto dei bassi e mezzi rilievi sino all'intero contorno, e al perfetto spiccare delle statue.

Tuttavia pochissimi sono gli artefici che dopo i quattrocentisti si sono ispirati alla poesia dantesca, molto meno poi quelli che si sono nudriti alle tradizioni della

scuola di Giotto. Eglino, altri esemplari non ebbero che la natura viva e le statue antiche, modelli bellissimi per verità e squisitezza di forma, bene acconci quando si lavora ai soggetti forniti dalla storia profana, atti per imparare l'arte di ritrarre la natura perfetta; ma funesti quando il pennello viene adoperato a rappresentare gli enti e i beati del cielo, in quanto che da quei marmi l'artista non può attingere che bellezze corporee, le quali se non sono purificate dall'ideale mistico, lungi di giovare, nuocono sensibilmente allo scopo dell'arte cristiana. In quelle stupende opere la forma prevalendo sull'idea, tutto spira voluttà di senso, e invano cercheresti quello spiritualismo che ti sublima il cuore e l'intelletto. Ma i nostri artefici, non accorgendosi di questo, affascinati da tanta bellezza e leggiadria di forma, la riprodussero ciecamente nelle loro pitture religiose, dalle quali sparve allora l'elemento eminentemente estetico, la santità che tanto celestialmente traspare dai dipinti dei giotteschi. Disgraziatamente ancora tanta greca venustà corporea sedusse la moltitudine che in queste cose è la meno intelligente, ed applaudì quegli artisti che ne facevano maggiore mostra. Da allora in poi quelle sublimi e insuperabili produzioni dell'arte antica divennero i loro prescelti esemplari d'imitazione; ma or è d'uopo pure ripetere che, sebbene per gli studi che essi vi fecero, l'arte moltissimo perfezionasse nella parte tecnica, altrettanto poi deteriorò dal lato del concetto, e tornò ad essere pagana.

Per quanto quelle opere meravigliose sieno modelli finiti di bellezza, esse non potranno giammai somministrare ai nostri artisti quei tipi, di che eglino abbisognano

per rappresentare la divinità del cristianesimo, splendente di grazia e di candore infinito, di celestiale e ineffabile bellezza. Qual modello possiamo noi trarre dall'arte greca per l'immagine dell'Uomo-Dio, della donna la quale oltre una divinità materna riunisce il privilegio di vergine pura e immacolata, degli angeli, la rappresentazione sensibile dei quali si fonda in un mero simbolo, attesa la loro celeste spiritualità? L'arte cristiana soltanto, siccome basata sul Vangelo, e spirituale per eccellenza, possiede questi tipi; essa soltanto è perciò capace di rappresentare non solo il Redentore e la Madonna come la storia evangelica ce li figurano, ma gli spiriti celesti, e Dio onnipotente e perfettissimo, il quale differisce immensissimamente dal Giove omerico, in cui mancano tutte le perfezioni morali del Dio israelitico e cristiano. Ben si vede adunque che ispirandosi a quei marmi antichi, nei quali non v'è bellezza morale, nè raggio divino, le nostre opere saranno sempre prive di quel concetto religioso che deve essere l'anima e la vita nella pittura mistica, e senza del quale l'arte cessa d'essere cristiana, perchè resa incapace di darci l'idea pura del sublime della divinità.

Ma la grecomania è stata spinta tanto oltre, che si vorrebbe vedere sin'anco ritratta la Niobe nella Vergine che cade svenuta a piè della croce, o che adora il suo bambino Gesù, ed in questo l'effigie del Cupido di Prassitele, come se la natura non ci somministrasse degli esemplari bellissimi, e talora così perfetti e sublimi, da vincere, o almeno da pareggiare le produzioni dell'arte greco-romana. Così si sente spesso gridare contro coloro che vorrebbero bandita dall'arte ogni convenzione,

sia dei greci, sia dei cinquecentisti, senza accorgersi che vorrebbero in tal modo ridurre l'arte una servile imitazione dell'arte medesima, e spogliarla del tutto da quell'ideale evangelico, onde l'arte cristiana s'avvantaggia su la greco-romana. Quando tu rappresenti una Sacra Famiglia o altro simile soggetto, non basta, no, che tu incarni nelle tue figure le più squisite forme di bellezza, fa mestieri principalmente che i tuoi personaggi risplendano di beltà morale, che i loro tipi ti diano l'idea completa della bellezza soprannaturale, non appannata dall'alito sensibile. Operando diversamente, ancora che dal moto delle membra e dal viso delle figure si scoprano i pensieri dell'anima, l'opera tua mancherà sempre di concetto, imperocchè non esprimerà nè l'idea nè il carattere della celeste scena che tu ài inteso immaginare. Questa proprietà d'esprimere nei volti la purezza e la santità dell'animo, l'essenza divina del Supremo Creatore, la spiritualità degli angeli, appartiene unicamente all'arte cristiana, la quale possiede ancora il privilegio esclusivo di purificare ed abbellire le forme corporee, anco quelle che umanamente non sarebbero belle. Qual venustà, ripeterò col gran filosofo di Torino, può rinvenirsi in un vecchio di fattezze grossolane e volgari, estenuato dagli anni e dai patimenti, e poveramente vestito? Ma un tal personaggio, animato dall'amor di Dio e degli uomini, e rapito dai fervidi spiriti dell'estasi cristiana può riuscire bellissimo; come si vede nel tipo italiano di san Francesco d'Assisi, quale è stato ideato dai nostri più illustri pittori del tre e quattrocento.

Al disotterramento e allo studio delle meravigliose statue antiche, si consociò un'altra fatale circostanza che

molto ancora concorse a bandire dall'arte l'ideale evangelico. Ciò avvenne quando infatuati dalla egregia forma di quei capolavori, si ridestarono le reminiscenze classiche e la mitologia, ed allora l'arte perdendo l'elemento delle ispirazioni religiose, cessò di perfezionare lo spirito, di raffinare le idee, e spingerle davanti al trono della maestà divina. Le ispirazioni non furono più ingenerate soltanto dalle sorgenti del sentimento religioso; gli artisti, seguendo l'esempio dei letterati dai quali erano consigliati, riandarono con la mente alle classiche rimembranze, alle antiche glorie del romano colosso, ridonarono la vita alle tradizioni voluttuose della morta mitologia, e crescendo sempre più in loro il fanatismo di trarre dai greci il perfezionamento dell'arte, i monumenti del paganesimo divennero gli oggetti di una specie di culto, ed allora si videro le pareti dei regali e dei signorili palagi piene di Veneri, di Naiadi, di Amadriadi, di Lucrezie, e di altri simili personaggi. Contemporaneamente al rinvigorimento dello studio dell'antichità, Maso Finiguerra fiorentino inventa l'incisione in rame, e questo nuovo processo, per cui furono tolte le distanze fra le differenti scuole, e pel quale si moltiplicano prodigiosamente le produzioni dell'arte, riproducendo le opere greche, contribuì ancor esso al decadimento dell'arte cristiana, e ad altro non si aspirò più che ad una sensualità raffinata. Cessarono allora gli artisti di parlare con le loro opere allo spirito, essi mirarono a incantarci con la voluttà, e la Natività, la Crocifissione e la Resurrezione di Gesù Cristo, non parvero più abbelliti dal mistero della fede cristiana, da quell' ideale

mistico insomma, che forma l'estetica formosità evangelica delle opere dei giotteschi.

Or questo ideale mistico, questa spiritualità che tanto religiosamente dominano nelle pitture dei seguaci del grande maestro fiorentino, non solo ci fa conoscere l'influenza che esercitò il sentimento sociale sulle arti nei primi due secoli del loro risorgimento, ma ci fa vedere che le medesime, quasi direi, furono l'emanazione del sistema filosofico allora dominante; di maniera che i dipinti dei trecentisti e dei quattrocentisti potrebbero essere considerati come la forma estrinseca delle idee platoniche che in quei due secoli tennero il campo delle scuole. È ben noto che in tutto quel tempo altra filosofia non regnò che quella di Platone, la quale rappresenta la sintesi, o l'idealismo sotto l'influenza del quale operarono tutti i nostri pittori che fiorirono avanti alla seconda metà del secolo decimoquinto. Non già però che essi seguissero per proponimento quel sistema filosofico, ma, come avviene sempre, soggiacquero all'influenza di quelle dottrine, e perciò attesero più al concetto, che alla forma dell'arte, più all'intelligibile, che al sensibile, e così furono artisti cristiani, e artisti veramente danteschi. Ma negli ultimi quarant'anni del quattrocento, la cosa andò altrimenti; alla filosofia platonica fu sostituita l'aristotelica, ossia l'analisi o il sensualismo, ed allora i nostri pittori, non sapendo sottrarsi alla novella scuola, posposero l' idea alla forma, e tornarono ad essere artisti pagani. Con ciò, come si è visto, concorse in pari tempo la scoperta e l'imitazione dei capidopera dell'arte antica, e come vi fu chi si propose di estinguere totalmente l'idioma italico, la lingua con che Dante cantò il suo sublime poema, onde far ri-

vivere la semiestinta letteratura latina, così gli artisti, spinti dall'impulso della idea del tempo, consacrandosi interamente a copiare e riprodurre nelle loro opere i monumenti greco-romani, perderono la loro orignalità, le tradizioni della scuola a cui si erano educati, e ridussero l'arte cristiana priva del grande elemento estetico, dell'ideale mistico, che aveva reso tanto spirituali e sublimi le opere dei loro maestri.

Fra tanta decadenza in cui l'arte cristiana versava, in tanto sensualismo in cui rovinosamente precipitava, abbisognava un talento straordinario che avesse avuto la potenza di parlare al cuore e all'immaginazione degli artisti. Insinuandosi col prestigio della parola, e la forza della persuasione nell'animo loro, avrebbe facilmente operata quella riforma, oramai necessaria pel rinnovamento dell'ideale evangelico nell'arte, la quale si sarebbe allora vista ricondurre alla primitiva sua purezza, alle antiche tradizioni della scuola di Giotto. Il bisogno era tale, che non ammetteva indugio, e fuvvi un momento in cui sembrò che questa grande rivoluzione si compisse quando, dall'alto del pergamo di San Marco, Fra Girolamo Savonarola, sprigionando i fulmini della sua eloquenza contro gli autori dei mali che straziavano la sua patria, e contro coloro che avevano ricondotto il paganesimo nelle lettere e nelle arti, tentava risanare gli animi, consolidare la repubblica, rinvigorire la fede, e far rivivere nelle lettere e nelle arti lo spiritualismo. Grande e senza esempio in vero era l'utile impresa del terribile e magnanimo frate, e la sublime sua missione avrebbe avuti i più felici effetti se i tempi fossero stati migliori; ma troppo oramai erano gli artisti impressio-

nati di quella leggiadra bellezza di forme, di quelle voluttuose arie di teste, perchè fossero tornati di nuovo alle ispirazioni religiose della vecchia scuola. Invano l'ardente frate gridava essere ministero dell'arte accostumare e perfezionare il popolo infondendo nello spirito, nel cuore e nell'immaginazione dei cittadini l'idea del vero, del buono e del bello; indarno ei predicava avere il paganesimo ammorbato e quasi annullato il primitivo elemento morale e divino del bello cristiano; invano additava la sorgente dalla quale scaturisce la vera perfezione estetica dell'arte; i suoi sforzi non produssero quei beneficii che mostravano promettere; e sebbene fossero visti raccolti sotto il suo stendardo di libertà politica, e di fede evangelica uomini illustri per scienze, lettere ed arti, dopo poco il paganesimo tornò di nuovo alla conquista dei suoi dominii, e a guisa di torrente, che sempre più ingrossa per le affluenti acque, ruppe la diga che gli si era opposta, inondò i campi coltivati dall'ardito riformatore, e sommerse le piante che già mostravano rifiorire.

Se Fra Girolamo avesse avuti meno nemici, se meno gagliardo fosse stato il bollore dei partiti, se meno acerba fosse stata l'ira che contro lui manifestava Alessandro VI, se i costumi e le idee fossero state più pure, forse avrebbe colti quei frutti che egli sperava dalla direzione novella e più cristiana alla quale indirizzava le scienze, le arti e tutti i rami della pubblica educazione. Assicurare il trionfo della fede, dell'arte e della letteratura cristiana era il nobile e sublime scopo a cui tendeva la riforma dell'ardente Domenicano, il quale con l'accento della più veemente indignazione, sferzando i

tristi corruttori della virtù, cercava educare il popolo all'amore della religione e della libertà, impregnando del soave profumo della verità evangelica lo spirito, il cuore e l'immaginazione della crescente gioventù. A tale effetto soltanto l'intrepido riformatore impiegò tutta la sua portentosa eloquenza, e disdegnando i modi tenuti dai pittori nell'effigiare la Vergine santa, un venerdì dopo la terza domenica di quaresima, diceva: » la Vergine andava vestita come poverella semplicemente, e appena se gli vedeva il viso . . . . Voi fate parere la Vergine Maria vestita come una meretrice. » Cercando poi d'insinuare nella mente degli artisti l'idea del vero bello, che per lui non limitavasi soltanto a dilettare i sensi, ma più il cuore e la mente, onde, conformandosi all' idea di Platone, ispirasse l'amore che conduce alla virtù, un dì Fra Girolamo volgevasi agli artefici e dimandava loro: » in che consiste la bellezza. Nei colori? nò: nell'effigie? (forme) no: ma la bellezza è una forma che risulta dalla proporzione e corrispondenza di tutte le membra e dei colori: e da questa tale proporzione risulta una qualità chiamata bellezza: ma questa è vera nelle cose composte; ma nelle semplici la bellezza loro è la luce. Vedete il sole: la bellezza sua è aver la luce: vedete gli spiriti beati, la bellezza dei quali consiste nella luce: vedete Iddio, perchè è lucidissimo è essa bellezza; e tanto sono belle le creature, quanto più partecipano e son più appresso alla bellezza di Dio, e ancora tanto più bello è il corpo quanto è più bella l'anima. Togli qua due donne che sieno egualmente belle di corpo; l'una sia santa, l'altra sia cattiva: vedrai che quella santa sarà più ama-

ta da ciascuno che la cattiva, e tutti gli occhi saranno volti in lei. Io dico ancora così degli uomini carnali. »

Queste sono le idee estetiche con le quali il Savonarola studiavasi restaurare lo spiritualismo nell'arte, ed egli sarebbe sicuramente riescito a rimetterlo in trono, se la sua missione non fosse stata coronata dal martirio, se non avesse spinte le sue esigenze, sino al punto di volere intieramente escludere lo studio del nudo; ciò che in seguito avrebbe ricondotto l'arte al primiero stato d'infanzia. Ma ove pure lo zelo dell'ardente Domenicano non fosse ito tant'oltre, non sarebbe stato tuttavia possibile che gli animi tornassero alla primitiva purità cristiana: i tempi volgevano oramai rovinosi per la libertà di Firenze; il seme pestilenziale della corruzione disseminato dalla Corte de' Medici aveva cominciato a germogliare, la memoria delle passate lautezze medicee era ancora fresca alla mente dei palleschi, le insidie e le oppugnazioni dei suoi nemici crescevano a dismisura, come la sete di coloro che volevano il suo sangue, le persecuzioni più crudeli fervevano contro di lui, e sebbene i Dieci di libertà e balia cercassero rabbonire il pontefice inviandogli due brillanti apologie del Savonarola, nelle quali *più che uomo, profeta di Dio* l'appellano; il Vaticano che da un pezzo mal soffriva il novello Mosè del popolo fiorentino, scaglia l'anatema contro l'innocente e virtuoso frate, dichiarandolo *eretico, scismatico, persecutore della chiesa e seduttore del popolo;* e da lì cominciarono per lui quelle tremende sventure che lo trascinarono alle forche, e dalle forche al rogo. Così con la vita del Savonarola si spense lo spiritualismo nell'arte, tornarono le voluttuose immagini di santi a profana-

re i templi, la forma a signoreggiare il concetto, il sensibile a predominare sull'intelligibile, donde poi scaturirono altri mali che spinsero la pittura a maggiore rovina. Una volta allontanati quegli artisti da quella unità e semplicità, che costituisce uno dei primi elementi del bello estetico, riescì loro facile dipartirsi da quei medesimi principii che avevano proclamati come i soli che fossero capaci di ricondurre l'arte al suo antico perfezionamento; sicchè alle meravigliose opere di Leonardo da Vinci, di Raffaello, di Correggio e di Tiziano succedono le meschine ed esagerate pitture del seicento e settecento, in cui il convenzionale tiene il luogo della natura, le ridicole gonfiezze il posto della verità e della semplicità.

FINE DEL VOLUME PRIMO.

INDICE

DEL PRIMO VOLUME

ERRORI					CORREZIONI
Pag. 4	verso	25	esterminati	—	sterminati
« 17	«	16	cielo	—	ciclo
« 181	«	12	suolo	—	secolo
« 220	«	8	penetrati	—	prostrati
« 231	«	5	secolo	—	suolo
« 232	«	15	nazionale	—	razionale
« 243	«	15	effetti	—	affetti
« 247	«	8	Luca	—	Lucca
« 365	«	17	operò	—	sperò
« 460	«	8	delle	—	belle
« 467	«	2	a	—	e
« 467	«	3	letterati;	—	letterati,